# Jahrbuch

der

# Musikbibliothek Peters

für

# 1898

## Fünfter Jahrgang

Herausgegeben

von

**Emil Vogel**

**LEIPZIG**
Verlag von C. F. Peters
1899.

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

# INHALT.

Seite

# Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — im Sommersemester täglich von 11—1 und 3—7 Uhr, im Wintersemester von 11—1 und 3—8 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung des Lesezimmers ist, soweit der Raum reicht, Jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur im Lesezimmer benutzt werden und sind nach der Benutzung wieder zurückzugeben.

---

# Jahresbericht.

Da die Musikbibliothek Peters mit dem vergangenen Jahre 1898 das fünfte ihres Bestehens beendet hat, so darf wohl eine zusammenfassende Übersicht über die Benutzung des Instituts gerechtfertigt erscheinen. Dasselbe wurde seit seiner Eröffnung bis Ende 1898 von 20609 Personen besucht, denen insgesamt 42951 Werke — 23884 theoretisch-literarische und 19067 praktische — verabfolgt wurden. Dieses für die Frequenz einer Fach-Bibliothek nicht unbeträchtliche Resultat bestärkt die Verwaltung in dem Bestreben, die bis jetzt befolgten Bahnen zur Förderung des Musikstudiums auch fernerhin beizubehalten.

Die Zahl der Besucher im Jahre 1898 belief sich auf 4085 (1897: 3795); sie überragt damit, mit Ausnahme des ersten Jahres, alle anderen. Es wurden zusammen 9271 Werke (1897: 9124) verlangt und zwar 5083 Bücher (1897: 4638) und 4188 Musikalien (1897: 4486). Da die Anstalt an 273 Tagen zugängig gewesen, so kommen auf den Tag durchschnittlich nahezu 15 Personen, diejenigen nicht eingeschlossen, die nur der im Leseraume aufgestellten Nachschlagewerke, Autographen und Musikerbilder, oder der aufliegenden Zeitschriften wegen sich eingefunden.

Dem bereits vorhandenen Bibliotheksbestande wurden etwa 200 neue Erwerbungen zugeführt. Der Zuwachs der Bücher- und Schriftenabteilung, soweit er 1898 publiziert, ist in der am Schlusse befindlichen Bibliographie durch ein * gekennzeichnet worden. Von den übrigen in diese Kategorie fallenden neuen Werken ist namentlich die Literatur über mittelalterliche Musik ergänzt worden. Auch die Kataloge bedeutender Sammlungen sind vermehrt, insbesondere durch den nicht im Handel befindlichen „Catalogue des livres manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de M. Horace de Landau“ (Florence 1885, 1890).

Die Musikalien-Abteilung erfuhr, vorzugsweise in der älteren Literatur eine wertvolle Bereicherung: so durch die „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden“, die Joh. Fr. Gräfe herausgegeben (4 Teile, Halle 1739 bis 1743), durch die zweite Ausgabe der von William Boyce veranstalteten Partituren englischer Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (3 Bände, London 1788), endlich durch den von Maldeghem besorgten „Trésor musical“ (Jahrgang 1—29, Brüssel 1865—1893). Von den Erwerbungen neuerer Literatur seien hier genannt die Partituren von Liszts „Ungarische Krönungs-Messe“, die vom 3. Violin-Konzerte (Hmoll) von Saint-Saëns, die der Dmoll-Symphonie von Sinding, endlich die der zwei 16 stimmigen a capella-Chöre und des „Don Quixote“ von Richard Strauss.

Im vergangenen Jahre konnte auch wieder der Bestand an Autographen vergrössert werden: zu den schon vorhandenen Werkstücken sind Schuberts „Vier Impromptus“ (op. 142) und Chopins „Deux Polonaises“ (op. 26) hinzugetreten.

Wie in den beiden Vorjahren, bringen wir auch diesmal ein Verzeichnis der 1898 am meisten begehrten Bücher und Musikalien — damit zugleich einen Beitrag zur Illustration der Strömungen unserer modernen musikalischen Anschauungsart.

## Theoretisch-literarische Werke.

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Wagner, Rich.** . . . | Gesammelte Schriften . . . . . . . . . . . . | 83 |
| **Nietzsche, Fr.** . . . | Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.) . . . . . . . . . . . . . . . | 55 |
| **Chamberlain, H. S.** . | Richard Wagner . . . . . . . . . . . . | 45 |
| . . . . . . . . . . . | Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft . . . . | 44 |
| **Coussemaker, E. de** — | Scriptores de Musica medii aevi . . . . . . . | 37 |
| **Spitta, Ph.** . . . . . | Joh. Seb. Bach . . . . . . . . . . . . . . . . | 35 |
| **Bellermann, H.** . . . | Mensuralnoten . . . . . . . . . . . . . . . . | 33 |
| **Thayer, Al. W.** . . . | L. v. Beethoven . . . . . . . . . . . . . . | 33 |
| **Reimann, H.** . . . . | Joh. Brahms . . . . . . . . . . . . . . . . | 30 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Die moderne Oper . . . . . . . . . . . . . | 28 |
| **Jahn, O.** . . . . . . . | W. A. Mozart . . . . . . . . . . . . . . . . | 27 |
| **Lindner, E. O.** . . . | Geschichte des deutschen Liedes . . . . . . . | 27 |
| . . . . . . . . . . . | Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.) | 27 |

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Jadassohn, S.** . . . . | Lehrbuch der Harmonie . . . . . . . . . . . | 25 |
| **Weingartner, Fel.** . | Symphonie nach Beethoven . . . . . . . . . | 24 |
| **Riemann, H.** . . . . | Präludien und Studien . . . . . . . . . . . . | 22 |
| **Schneider, K. E.** . . | Das musikalische Lied . . . . . . . . . . . . | 22 |
| **Bohn, Emil** . . . . | Musik-Druckwerke in Breslau . . . . . . . . . | 21 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Musikalische Stationen . . . . . . . . . . . . | 19 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Aus dem Opernleben der Gegenwart . . . . . . | 18 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Musikalisches Skizzenbuch . . . . . . . . . . | 16 |
| **Hofmann, Rich.** . . . | Praktische Instrumentationslehre . . . . . . . | 16 |
| . . . . . . . . . . . | Jahrbücher für musikalische Wissenschaft . . . . | 16 |
| **Lobe, J. C.** . . . . . | Lehrbuch der musikalischen Komposition . . . . | 16 |
| **Prosniz, Ad.** . . . . | Compendium der Musikgeschichte . . . . . . . | 16 |
| **Winterfeld, C. v.** . . | Der evangelische Kirchengesang . . . . . . . . | 16 |
| **Bellermann, H.** . . . | Kontrapunkt . . . . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Bülow, H. v.** . . . . | Briefe und Schriften . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Burkhard, M.** . . . . | Beiträge zum Studium des deutschen Liedes . . | 15 |
| **Hofmeister-Whistling** | Handbuch der musikalischen Literatur . . . . . | 15 |
| . . . . . . . . . . . | Jahrbuch der Musikbibliothek Peters . . . . . . | 15 |
| **Rousseau, J. J.** . . . | Lettre sur la musique française . . . . . . . . | 15 |
| **Wasielewski, W. J. v.** | L. v. Beethoven . . . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Weingartner, Fel.** . . | Über das Dirigieren . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Berlioz, H.** . . . . . | Instrumentationslehre . . . . . . . . . . . . | 14 |
| **Chrysander, Fr.** . . | Händel . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 14 |
| **Garcia, M.** . . . . . | Schule des Gesanges . . . . . . . . . . . . . | 14 |
| **Glarean, H. L.** . . . | Dodecachordon . . . . . . . . . . . . . . . | 14 |
| . . . . . . . . . . . | Musik-Katalog der deutschen Musikalienhändler . | 14 |
| **Ehrlich, H.** . . . . . | Musik-Ästhetik . . . . . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Kretzschmar, H.** . . | Die Venetianische Oper, Werke von Cavalli u. Cesti | 13 |
| **Riemann, H.** . . . . | Katechismus der Orgel . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Aus dem Konzertsaal . . . . . . . . . . . . | 12 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Konzerte, Kompositionen und Virtuosen der letzten 15 Jahre . . . . . . . . . . . . . . . . | 12 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Musikalisches und Literarisches . . . . . . . . | 12 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . | Aus dem Tagebuch eines Musikers . . . . . . | 12 |
| **Klauwell, O.** . . . . | Formen in der Instrumentalmusik . . . . . . . | 12 |
| **Liszt und Wagner** . | Briefwechsel . . . . . . . . . . . . . . . . | 12 |
| **Müller, Jos.** . . . . | Die musikalischen Schätze in Königsberg . . . . | 12 |
| **Ramann, L.** . . . . | Liszt als Künstler und Mensch . . . . . . . . | 12 |
| **Reissmann, Aug.** . . | Das deutsche Lied . . . . . . . . . . . . . | 12 |

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Riemann, H.** . . . . | Studien zur Geschichte der Notenschrift . . . . | 12 |
| **Wasielewski, W. Jos.** | Die Violine und ihre Meister . . . . . . . . . | 12 |
| **Bäumker, W.** . . . . . | Das katholische deutsche Kirchenlied . . . . . | 11 |
| . . . . . . . . . . . | Bühnen-Spielplan, Deutscher . . . . . . . . . . | 11 |
| **Gerbert, Mart.** . . . | Scriptores eccl. de musica sacra . . . . . . . . | 11 |
| **Haberl, F. X.** . . . . . | Magister choralis . . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . . | Aus meinem Leben . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . . | Fünf Jahre Musik . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Helm, Theod.** . . . . . | Beethovens Streichquartette . . . . . . . . . . | 11 |
| **Kiesewetter, R. G.** . | Schicksale u. Beschaffenheit des weltlichen Gesanges | 11 |
| **Liszt, Fr.** . . . . . . . | Gesammelte Schriften . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Liszt, Fr.** . . . . . . . | Die Zigeuner und ihre Musik . . . . . . . . | 11 |
| **Marx, Ad. B.** . . . . . | Beethoven . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Praeger, Ferd.** . . . | Wagner, wie ich ihn kannte . . . . . . . . . | 11 |
| **Stockhausen, Jul.** . . | Gesangsmethode . . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Bulthaupt, H.** . . . | Dramaturgie der Oper . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Bussler, L.** . . . . . . | Harmonielehre . . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Challier, E.** . . . . . . | Lieder-Katalog . . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Glasenapp, C. Fr.** . . | Richard Wagners Leben . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Hammerich, A.** . . . . | Musiken ved Christian IV hof . . . . . . . . | 10 |
| **Hanslick, Ed.** . . . . . | Konzerte, Kompositionen . . . der letzten 15 Jahre | 10 |
| **Helmholtz, H.** . . . | Lehre von den Tonempfindungen . . . . . . . | 10 |
| **Köstlin, H.** . . . . . . | Die Tonkunst . . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Langhans, W.** . . . | Geschichte der Musik des 17.—19. Jahrhunderts | 10 |
| **Müller-Brunow** . . . | Tonbildung oder Gesangunterricht? . . . . . . | 10 |
| **Seidl, J. J.** . . . . . . | Die Orgel und ihr Bau . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Weingartner, Fel.** . | Bayreuth (1876—96) . . . . . . . . . . . . | 10 |

## Praktische Werke.

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Wagner, Rich.** . . . | Tristan und Isolde, Partitur . . . . . . . . . . | 33 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Siegfried, Partitur . . . . . . . . . . . . . . . | 32 |
| . . . . . . . . . . . | Liederhandschrift, Die Jenaer . . . . . . . . . | 31 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Tannhäuser, Partitur . . . . . . . . . . . . | 28 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Meistersinger von Nürnberg, Partitur . . . . . | 24 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Walküre, Partitur . . . . . . . . . . . . . . . | 23 |
| **Strauss, Rich.** . . . | Also sprach Zarathustra, Partitur . . . . . . . | 21 |

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| Wagner, Rich. . . . | Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug . . | 21 |
| Händel, G. Fr. . . . | Esther, Partitur . . . . . . . . . . . . . . | 20 |
| Runge, Paul . . . . | Sangesweisen der Colmarer Handschrift . . . . | 20 |
| Wagner, Rich. . . . | Götterdämmerung, Partitur . . . . . . . . . . | 20 |
| Wagner, Rich. . . . | Tannhäuser, Partitur . . . . . . . . . . . . | 19 |
| Wagner, Rich. . . . | Der fliegende Holländer, Partitur . . . . . . . | 17 |
| . . . . . . . . . . | Melodien zu dem Mildheimischen Liederbuche . | 16 |
| Wagner, Rich. . . . | Rheingold, Partitur . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| Wagner, Rich. . . . | Tristan, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . | 15 |
| Wagner, Rich. . . . | Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug . . . . | 15 |
| Böhme, Fr. M. . . . | Altdeutsches Liederbuch . . . . . . . . . . . | 14 |
| Erk und Böhme . . | Deutscher Liederhort . . . . . . . . . . . . | 14 |
| Humperdinck, E. . . | Königskinder, Klavier-Auszug . . . . . . . . . | 14 |
| Bach, Joh. Seb. . . . | Matthäus-Passion, Partitur . . . . . . . . . . | 13 |
| Bizet, G. . . . . . . | Carmen, Partitur . . . . . . . . . . . . . . | 13 |
| Bungert, Aug. . . . | Odysseus' Heimkehr, Klavier-Auszug . . . . . . | 13 |
| Strauss, Rich. . . . | Don Juan, op. 20, Partitur . . . . . . . . . . | 13 |
| Gluck, Chr. W. . . . | Paride ed Elena, Partitur . . . . . . . . . . | 12 |
| Beethoven, L. v. . . | Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello | 11 |
| Liszt, Fr. . . . . . . | Hunnen-Schlacht, Partitur . . . . . . . . . . | 11 |
| Thomas, A. . . . . . | Mignon, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . | 11 |
| Verdi, G. . . . . . . | Te Deum für Doppelchor und Orchester, Partitur | 11 |
| Verdi, G. . . . . . . | Stabat mater für Chor und Orchester, Partitur . | 11 |
| Albert, Heinr. . . . | Musik-Beilagen zu den Gedichten des Königsberger Dichterkreises . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| Beethoven, L. v. . . | Op. 20. Septett, Partitur . . . . . . . . . . . | 10 |
| Böhme, Fr. M. . . . | Volksthümliche Lieder der Deutschen . . . . . | 10 |
| Ott, Joh. . . . . . . | 115 weltliche u. geistliche Lieder d. 15. u. 16. Jahrh. | 10 |
| Smetana, Fr. . . . . | Ultava, Partitur . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| Smetana, Fr. . . . . | Verkaufte Braut, Klavier-Auszug . . . . . . . | 10 |
| Strauss, Joh. . . . . | Fledermaus, Klavier-Auszug . . . . . . . . . | 10 |
| Strauss, Rich. . . . | Don Quixote, Partitur . . . . . . . . . . . . | 10 |
| Tschaikowsky, P. . . | Op. 23. Konzert (No. 1, B moll) . . . . . . . | 10 |
| Verdi, G. . . . . . . | Il Trovatore, Partitur . . . . . . . . . . . . | 10 |
| Wagner, Rich. . . . | Lohengrin, Partitur . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| Wagner, Rich. . . . | Siegfried, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . | 10 |

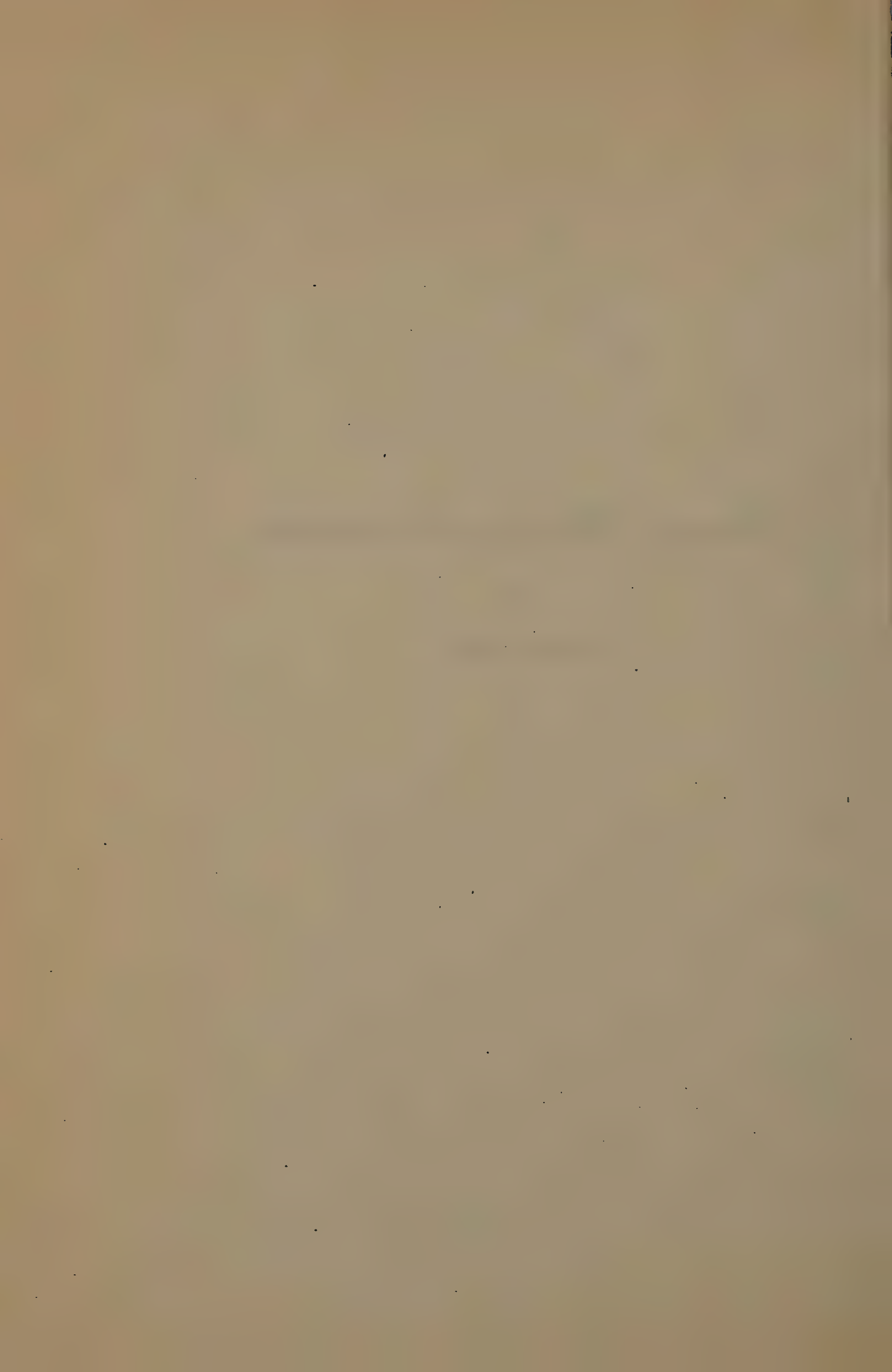
Leipzig, im Januar 1899.

C. F. Peters. Dr. Emil Vogel.
Bibliothekar.

# Joseph Haydn-Portraits

Von

Emil Vogel.



Durch die nachfolgende Übersicht wird zum ersten Male der Versuch gemacht, das ganze umfangreiche Material, ausschliesslich der auf nicht authentische Vorlagen zurückgehenden und der übermässig idealisierten, daher unähnlich gewordenen Bilder,[1]) chronologisch nach dem Prinzip typischer Grundformen zu ordnen. Dieser Versuch unterscheidet sich von einem Verzeichnis, das der bekannte Autographen-Sammler Aloys Fuchs 1846 im 6. Jahrgange (No. 60—61) in der von A. Schmidt herausgegebenen „Wiener Allgem. Musikzeitung“ veröffentlichte,[2]) das, nur nach dem Format der einzelnen Kunstblätter zusammengestellt, sich mit einer blossen Aufzählung begnügt und jedwede anderweitige Klassifikation und Kritik unberücksichtigt lässt. Die nachfolgenden Hinweise auf die verwandtschaftlichen Beziehungen gewisser Bilder zueinander, auf die verschiedenartigen Verhältnisse der Originale zu den Nachbildungen mögen dazu beitragen, die Kenntnis der Portraits unseres grossen Tondichters einem grösseren Kreise zu ermöglichen.

Haydns Statur war untermittelgross, stämmig, von starkem Knochenbau, doch von geringer Muskulatur. Da er, der veralteten Mode folgend, nur knapp bis an die Hüften reichende Beinkleider trug, erschien der untere Teil seiner Figur zu kurz gegen den oberen. Sein etwas längliches, in der Hautfarbe bräunliches Gesicht war leidlich normal geformt, aber stark mit Blatternnarben und Sommersprossen versehen. Die schön gewölbte, breite Stirn war nur zu einem Teile freiliegend, da Haydn seine Perrücke so tief aufzusetzen pflegte, dass von der Stirn bis zu den Augenbrauen nur ein Streifen von etwa $3^1/_2$ bis 4 cm sichtbar blieb. Die dunkelgrauen, grossen und lebhaften Augen mit ihren starken Brauen deuteten auf einen energischen, ernsthaften Charakter, zugleich aber sprach aus ihnen ein wohlwollendes, warm empfindendes Gemüt,

---

[1]) So bei den Kupferstichen von Scotti, Giacomo Zatta, Schröter, F. A. Andorff nach C. Jäger, dem Stahlstiche von Holle und dem im alten Meyer'schen Konversations-Lexikon unter No. 422 befindlichen Stahlstiche, den Steindrucken von Wendland, Jab und Brisson nach Hammann, L. Sachse, Greve und Müller, A. Hatzfeld, Bry nach Farcy, dem im „Pianiste“ (2e Année, No. 16), dem in den „Musiciens célèbres von Clément veröffentlichten . . . u. A.

[2]) Gleichzeitig gedruckt im 3. Jahrg. der holländischen Zeitschrift „Caecilia“: Utrecht 1846, No. 14—16.

das in seiner schlichten Innigkeit und Milde auf Jedermann einen gewinnenden Einfluss ausübte. Haydns Nase, eine sogenannte Adlernase, war durch Blatternähte verunschönt und in späteren Jahren durch einen Polypen (ein von der Mutter überkommenes Erbübel) in ihrem unteren Teile unförmig aufgetrieben. Der grosse Mund fiel durch eine dicke, herunterhängende Unterlippe auf, zu der ein massiver Unterkiefer hinzutrat. Sein Kopf bot also eine seltsame Vereinigung eines anziehenden und zugleich abstossenden, eines genialen und zugleich vulgären Gesichts.[1]) Haydn selbst war von seiner Hässlichkeit wohl überzeugt und sprach oftmals seine Verwunderung aus, wie so viele hübsche Frauen sich in ihn verlieben konnten. Er pflegte dann schalkhaft hinzuzufügen: „Meine Schönheit konnte sie doch nicht verleiten?!“ In seiner Kleidung hielt er stets auf peinliche Sauberkeit und blieb bis zu seinem Tode der in seiner Jugend herrschenden Mode treu. Seine körperliche Rüstigkeit hatte auffallend langen Bestand: so soll er noch 1805, also in seinem 73. Lebensjahre, wie ein gesunder Fünfziger ausgesehen haben! Von seiner äusseren Erscheinung giebt Tomaschek[2]) gelegentlich eines 1808 bei Haydn abgestatteten Besuchs folgende Schilderung: „Eine gepuderte, mit Seitenlocken gezierte Peruque, ein weisses Halsband mit goldener Schnalle, eine weisse reichgestickte Weste von schwerem Seidenstoff, dazwischen ein stattliches Jabot prangte, ein Staatskleid von feinem kaffeebraunen Tuche, gestickte Manschetten, schwarzseidene Beinkleider, weissseidene Strümpfe, Schuhe mit grosser über den Rist gebogenen silbernen Schnallen, und auf dem zur Seite stehenden Tischchen nebst dem Hut ein Paar weisslederner Handschuhe, waren die Bestandstücke seines Anzuges . . . “

Die Kindheits- und Jünglingsjahre verlebte Haydn unter so vielen Entbehrungen und Sorgen, dass, im Gegensatze zu Mozart, aus dieser Zeit kein Bildnis vorhanden sein dürfte. Erst im Jahre 1761, als er, 29 jährig, als zweiter Kapellmeister des Fürsten Paul Anton Esterházy († 1762) angestellt wurde, erlangte er die gesicherte Stellung, durch die seine bisher nur dürftigen Verhältnisse eine günstigere Wendung erfuhren. Schon 1766 im „Wiener Diarium“ (No. 84) „der Liebling unserer Nation“ genannt, hatten inzwischen seine Kompositionen die Grenzen seines Vaterlandes überschritten und waren bereits zu den Hauptplätzen des Musikalienhandels, wie Leipzig, Amsterdam und London, gedrungen. Es kann daher nicht verwundern, dass durch die immer mehr zunehmende Popularität als Komponist auch ein Interesse für Haydns äussere Erscheinung rege wurde und in der Folge eine fast unübersehbare Menge von Haydn-Darstellungen, gute und schlechte, veranlassten.

---

[1]) Man vergleiche damit die Charakteristik, die Lavater von Haydns Schattenriss gab: „Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase. Auch die Stirne ist gut, im Munde 'was vom Philister.“

[2]) In seiner Selbstbiographie, gedruckt in der Prager Zeitschrift „Libussa“, 1846, S. 331.

Das erste, uns bekannte Bild, ein wahrscheinlich von Joh. Basilius **Grundmann** ausgeführtes Ölgemälde, liess Fürst Nikolaus, der Nachfolger Paul Antons, etwa im Jahre 1768 herstellen.

Haydn (Brustbild 52×36 cm), ca. 36jährig, ist auf demselben stark geschmeichelt und daher wenig ähnlich. Er ist mit einem hellblauen, mit silbernen Schnüren und Knöpfen gezierten Fracke angethan, unter dem eine ebenfalls hellblaue, mit Silberborden besetzte Weste nebst weisser Halsbinde und gestickter Hemdkrause sichtbar. Obwohl der Name des Malers nicht angegeben ist, so erscheint doch die Autorschaft Grundmanns, der seit 1762 bis zu seinem 1798 erfolgten Tode Kabinetsmaler des Fürsten gewesen, als eine ziemlich sichere. Sein Werk wird noch heute im Schlosse Esterházy aufbewahrt. Eine Reproduktion ist, soweit bekannt, niemals veranstaltet worden.

Die der Zeit nach nächste Wiedergabe, ein auf Holz gemaltes kleines Ölbild (Hüftstück, 24×18 cm) von Lorenz **Guttenbrunn**,[1]) stammt etwa aus dem Jahre 1770.

Der Komponist, am Klavier sitzend, in einem schwarzen Rocke mit weisser Halsbinde und Jabot, greift mit der Linken in die Tasten und hält mit der erhobenen Rechten eine Kielfeder, mit der er soeben in ein aufgeschlagenes Heft Notenpapier musikalische Gedanken niedergeschrieben zu haben scheint; der rechte Ellbogen stützt sich auf den Holzteil des Klaviers. Der Blick ist sinnend nach oben gerichtet. Im Vordergrunde, auf dem Kasten des Instruments, liegt ein zweites Heft Notenpapier, auf dem ein Tintenfass steht und neben dem eine zweite Kielfeder liegt. Guttenbrunns Arbeit, die sich gegenwärtig im Besitz des Herrn Prof. Dr. von Karajan[2]) in Graz befindet, zeichnet sich, abgesehen von ihrem mittelmässigen künstlerischen Werte, durch sprechende Ähnlichkeit aus — ein Vorzug, den auch sein etwa gleichzeitig entstandenes Portrait des Fürsten Nikolaus (gestochen von Pitchel) teilt. Der Maler hielt sich, vor seiner Übersiedlung nach Petersburg, 1789 bis 1792 in London auf und mag dort mit dem Kupferstecher Luigi Schiavonetti in persönlichen Verkehr getreten sein; denn letzterer fertigte dort 1792 nach dem Guttenbrunn-Haydn einen Stich (Punktiermanier), in vorzüglicher Ausführung.[3]) Nachbildungen desselben in Kupfer brachten die Firmen Colnaghi & Co. 1825 (unter dem Autornamen Schiavonetti) und T. Kelly 1830 (unter dem Stechernamen J. Jenkins) in den Handel — beide ebenfalls in London. Einen Steindruck darnach arbeitete Rud. Hoffmann in Wien, der bei Paterno daselbst verlegt wurde. Neuere Reproduktionen sind in dem von Seidlitz herausgegebenen „Allgemeinen historischen Portraitwerk“ (München 1888), in der „illustrierten Musikgeschichte“ von Panum und Behrend (Kopenhagen 1896—98) und in der jüngst erschienenen Haydn-Biographie von Leop. Schmidt (Berlin 1898) enthalten.[4])

---

[1]) Sein Vorname wird öfters auch als J. A. angegeben, so auf dem Schiavonetti'schen Stiche und dem darnach 1825 bei Colnaghi in London erschienenen Nachstiche, ebenso in der Pohl'schen Haydn-Biographie (I, 219) und anderwärts. In dem von Seidlitz veröffentlichten „Allgemeinen historischen Portraitwerk“ wird sogar der Vorname Lorenz aufgeführt.

[2]) Durch die Güte des obengenannten Herrn erhielt unsere Bildersammlung eine photographische Reproduktion des Originalbildes.

[3]) Nicht schon 1791. Vergl. Henry Bromley: A Catalogue of engraved british portraits, London 1793, S. 404. Exemplare des Stiches in der Musikbibl. Peters, in der Berliner kgl. Bibl.

[4]) Man verbessere die dort enthaltene falsche Jahreszahl.

Der nun folgende, aus dem Jahre 1781[1]) stammende und nach eigner Vorlage von Joh. Ernst **Mansfeld** gefertigte Kupferstich (Bruststück-Medaillon) vergegenwärtigt uns Haydn in seinem 49. Jahre.

Er erschien im Juni 1781 bei Artaria in Wien und fand, trotzdem er auf Kosten der Ähnlichkeit stark idealisiert war, den lebhaften Beifall Haydns. Als derselbe vom Verleger die ersten fertig gewordenen Exemplare erhielt, schrieb er in seinem Briefe vom 23. Juni 1781 folgende Bestätigung: „Das Gemahlen, samt denen 12 beigefügten sehr schön gestochenen Portraits habe ich mit ausnehmendem Vergnügen erhalten. Ein noch weit grösseres aber fühlte mein gnädiger Fürst, indem da Er solches inne geworden, alsogleich von mir Eines abforderte. Nachdem nun diese 12 Stück nicht hinlänglich, ersuche ich Euer Hochedlen, mir um meine Bezahlung noch 6 Stück zu schicken.“ Am Schlusse des Briefes fügt Haydn noch hinzu: „Sobald ich nach Wien kommen sollte, werden Euer Hoch-Edl. die Liebe für mich haben und mich bey dem so verdienstvollen Herrn von Mansfeld aufzuführen“.[2]) Schon am 1. Sept. 1784 wurde das Mansfeld'sche Bild in einer englischen Nachbildung von dem Kupferstecher James Newton veröffentlicht, und zwar als einzelnes Blatt bei J. Sevell in London und wenige Wochen darauf im Oktoberheft des dritten[3]) Jahrgangs (6. Bandes) des „European Magazine and London Review.“[4]) Den nächsten Stich nach derselben Vorlage fertigte 1786 Joh. Georg Klinger für den 3. Jahrgang (5. Stück) des „Journal von und in Deutschland“. Der Maler ist hier fälschlich mit G. Mansfeld angegeben, ebenso irrtümlich Haydns Geburtsort und Datum. Von den zahlreichen Wiedergaben des Originals seien hier nur die älteren erwähnt: Die Kupfer von Seb. Langer, Page, Aug. Schall (im „Museum berühmter Tonkünstler“ von Siebigke, Breslau 1801) und H. Adlard.

Eine etwa im Jahre 1784 entstandene, nicht mehr nachweisbare Zeichnung von Vinc. Georg **Kininger** in Wien, der übrigens nachmals noch eine weitere Vorlage schuf, dürfte, der Zeitfolge nach, die Reihe der Haydnbilder zunächst fortsetzen.

Haydn (Kniestück) stehend, im Civilanzuge mit weisser Halsbinde, Brustkrause und einer Perrücke von drei Reihen Seitenröllchen, nimmt eine etwas theatralische Stellung ein durch seine kreuzweise übereinander gelegten Arme und einen den Körper einhüllenden Mantel, der jedoch den Kragenteil, das Jabot und den ganzen rechten Arm frei lässt. Bei diesem Bilde, wenigstens nach dem darnach von Joh. Fr. Bolt in Berlin gefertigten Stiche zu urteilen, ist ebenfalls weniger Sorgfalt auf Ähnlichkeit als auf Schönheit genommen worden. Eine Wiederholung desselben brachte erst kürzlich die schon citierte Haydn-Biographie von Leop. Schmidt.

In dieselbe Zeit, etwa März 1784, da Haydn sich zur 2. Aufführung seines Oratoriums „Il Ritorno di Tobia“ in Wien aufhielt, wird ein kleines Gouache-Medaillon von Joh. **Zitterer** zu setzen sein.

---

[1]) Nicht 1783, wie Gerber (in der ersten Auflage seines Lexikons), Fuchs (a. a. O.) und Wurzbach (in der bio- und bibliogr. Skizze über Haydn) angeben. Exemplare des Stiches in Leipzig (Stadtbibl. und Musikbibl. Peters), Berlin (kgl. Bibl.), Paris (Bibl. nationale).

[2]) Vergl. Ludw. Nohl: Musiker-Briefe, 2. Ausg. (Leipzig 1873), S. 86.

[3]) Nicht im 1. Jahrgange, wie Pohl in seinem Werke „Haydn in London“, Wien 1867, S. 97 angiebt.

[4]) Von dem darin befindlichen, Haydn betreffenden Aufsatze, der übrigens viele Unrichtigkeiten und Missverständnisse enthält, erschien eine deutsche Übersetzung in Cramers „Magazin der Musik“, II, S. 585 (Hamburg 1784).

Der schon oben erwähnte auffallend starke Knochenbau im unteren Gesichtsteile des Meisters erscheint hier in stark gemilderter Form. Die ungemein frischen und ziemlich glatten Züge würden auf jüngere Jahre deuten, stünde nicht damit die Lebenszeit des Malers, der in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wirkte, im Widerspruch. Die wahrscheinliche Originalzeichnung (im Rund von 7 cm Durchschnitt) zeigt das Brustbild Haydns (nach links) im hellblauen Rock mit weisser Halskrause und, wie beim vorigen, einer Perrücke mit drei Reihen Seitenröllchen. Lange Jahre hindurch ist dieselbe in der Familie des Liederkomponisten Fr. Grimmer bewahrt worden. Die gegenwärtige Besitzerin ist die Tochter desselben, Frau Stadtrat E. Volkmann in Leipzig. Eine, selbst die kleinsten Details des Zitterer'schen Bildes wiedergebende Reproduktion gab der Kupferstecher Joh. Joseph Neidl in Wien bei Artaria heraus, später wurde sie der ersten Auflage (1812) von Carpanis „Le Haydine" beigefügt und nachmals etwas grösser (19,8×14,5 cm) in farbigem Kupferstiche veröffentlicht.

Im darauf folgenden Jahre, 1785, sass unser Meister dem Maler Christian Ludwig **Seehas** (geb. 1754, gest. 1802) zu einem Ölportrait (Brustbild, 60,6×51,2 cm).

Der Mitteilung Naglers nach, hielt sich der Maler Studien halber mehrere Jahre hindurch, bis zu seiner 1789 erfolgten Reise nach Rom, in Wien auf. Sein hier entstandenes Haydnbild ist in Vorderansicht aufgefasst, mit geringer Wendung des mit der gewöhnlichen Perrücke bedeckten Kopfes nach rechts. Der violettbraune Rock ist mit dunklem Pelz verbrämt und mit gelben über die Brust laufenden Querschnüren geziert. Das Gesicht ist ungemein realistisch, mit allen seinen charakteristischen Eigenheiten wiedergegeben. Selbst die Pockennarben auf der Nase und der unteren Gesichtshälfte sind leicht erkennbar. Das Bild, das seit 1792 im herzoglichen Konzertsaale zu Ludwigslust hing, gelangte dahin durch seinen eignen Verfertiger, der bis zu seinem Tode als herzoglicher Maler in Schwerin und Ludwigslust thätig war. Es wird noch heute im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin aufbewahrt. Reproduktionen sind davon nicht veranstaltet worden.

Unter der ganzen Menge des vorhandenen Materials darf das aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre uns überlieferte **Miniaturportrait** eines ungenannten Künstlers sicher zu den besten, nach dem Leben entstandenen Bildwerken Haydns gezählt werden. Es bestätigt in hervorragendem Masse alles das, was Zeitgenossen und Biographen über seine äussere Erscheinung mitteilen.

Der etwa 56 jährige Meister ist uns mit überraschender Treue veranschaulicht. Das Original, ein auf Elfenbein gemaltes Aquarell (Bruststück, Ganz-Profil nach links), überreichte Haydn als Andenken einer Frau Josefa, Freiin von Erggelet, in deren Familie es bis zum Jahre 1878 verblieb und dann als Geschenk an die Bibliothek der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" gelangte. In diesem Institut wird das Wertstück, samt einer dabeiliegenden Haarlocke Haydns, noch heute aufbewahrt. Reproduktionen davon sind mehrfach veröffentlicht worden: So als photographischer Lichtdruck,[1]) nach einer Zeichnung von Fr. Woska, im 2. Bande der vortrefflichen, leider unvollendeten Haydn-Biographie von C. F. Pohl (einzeln bei J. Löwy in Wien erhältlich), als Kupferstich von Krauskopf, als Zinkätzung in den „Famous Composers (London 1895, S. 257) und neuerdings, nahezu verunglückt, in der schon genannten Biographie von Leop. Schmidt. Unter dem Einflusse des Miniaturportraits sind sehr wahrscheinlich ein noch zu Lebzeiten Haydns erschienener anonymer Kupferstich (nach links, stark Profil), sowie eine Silhouette

---

[1]) Leider ist derselbe nicht originalgetreu reproduziert; denn einige Stücke von der Nase, dem Munde und dem Kinn sind wegretouchiert und dadurch in ihrer Charakteristik geschädigt worden.

entstanden. Die letztere hing, zuverlässigen Berichten nach, lange Zeit über Haydns Bett und wurde von Johannes Elsler, der viele Jahre hindurch Haydn als Copist diente, als sehr ähnlich bezeichnet. Sie findet sich wiedergegeben in Groves „Dictionary of Music and Musicians“ (I, 716), in der „Illustrierten Musikgeschichte“ von Naumann, in dem schon citierten Werke von Panum und Behrend (II, 112) u. a.

Bei seinem ersten Aufenthalte in London, vom 2. Januar 1791 bis zum Juni 1792, ist Haydn nicht weniger als dreimal portraitiert worden.

Die Nachricht von einem vierten Bilde, das einer der grössten englischen Maler, Joshua Reynolds, geschaffen haben soll, hat sich als völlig haltlose Anekdote[1]) erwiesen. Die an sich hübsch erfundene Erzählung, Haydn sei bei mehreren Sitzungen vor Langweile eingeschlafen und habe erst durch den ihm unvermutet gebotenen Anblick eines schönen weissgekleideten Mädchens, das ihm in deutscher Sprache huldigte, seine Schwerfälligkeit verloren und den zur Aufnahme wünschenswerten Ausdruck gefunden, wird durch die geschichtlich feststehende Thatsache entkräftet, dass Reynolds schon im März 1790 zu arbeiten aufhörte. Auch die nach dem Tagebuche des Malers und sonstigen zuverlässigen Quellen von Cotton und später von Hamilton verfassten Kataloge seiner Werke enthalten nichts von einem Haydn-Bildnisse.[2])

Das erste der in London entstandenen Ölportraits ist von A. M. Ott[3]) gemalt worden.

Ueber das Leben und Schaffen dieses Künstlers, der den Titel „Maler des Grafen von Orléans“ führte und sich, wie aus Bromleys bereits erwähntem Werke zu schliessen ist, 1790 bis ca. 1792 in London aufhielt, ist uns nicht die geringste weitere Nachricht überliefert worden. Er wird weder in Naglers „Künstlerlexikon“ noch in der „Nouvelle Biographie génerale“ von Hoefer angeführt. Auch der Verbleib seines Haydn-Bildes ist unbekannt. Die Existenz desselben wird uns nur durch einen am 4. April 1791 bei H. Humphrey in London veröffentlichten, von Francesco Bartolozzi[4]) hergestellten Kupferstich verbürgt, auf dem der Maler des Originals ausdrücklich verzeichnet steht. Haydn (Kniestück, aufgefasst von der rechten Seite) in einem mit Brust- und Pulskrausen gezierten Empfangsanzuge, sitzt auf einem Lehnsessel an einem Tische und scheint soeben in ein ihm vorliegendes, aufgeschlagenes Heft ein musikalisches Motiv niedergeschrieben zu haben, da seine etwas vornüber geneigte Körperhaltung mit seinen auf dem Tische ruhenden beiden Unterarmen, sowie einige Noten auf dem sonst leeren Papier darauf hinweisen. Seine die Kielfeder noch haltende Rechte ist auf den linken Unterarm gelegt. Obwohl der Meister bei der Ausführung des Bildes das 59. Lebensjahr nahezu vollendet hatte, wurde er doch hier wie ein Mann von einigen dreissig dargestellt. Zu dieser Verjüngerung ist ferner eine Verschönerung hinzugetreten, wodurch die markanten Züge Haydns fast ausgelöscht worden sind. Das in seiner Technik sonst vorzügliche und heute schon seltene Blatt des berühmten Kupferstechers — der übrigens mehrfach, wie z. B. im November 1792 durch

---

[1]) Sie wurde zuerst vom Londoner „Observer“ am 9. Mai 1819 gebracht, darauf abgedruckt im „Morgenblatt für gebildete Stände“ (Stuttgart 1819, 13. Jahrg. S. 141), in Hormayers „Archiv“ (10. Jahrg. Wien 1820, S. 494), in der „Wiener allgem. Musikzeitung“ (1848, S. 259) u. s. w. Auch Wurzbach hat den Irrtum von dem Haydn-Portrait Reynolds adoptiert.

[2]) Ich verdanke diese Richtigstellung einer freundlichen Mitteilung des Herrn William Barclay Squire in London.

[3]) Nicht Olt, wie Gerber, Fuchs und Wurzbach angeben.

[4]) Exemplare des Stiches in Berlin (kgl. Bibl.), Wien (k. k. Familien-Fideikommissbibl.), Paris (Bibl. nationale).

den Stich des Titelblattes zu Haydns zweiter Sammlung der schottischen Lieder in Beziehung zum Meister stand — schien demselben Freude bereitet zu haben; denn in dankbarer Erkenntlichkeit widmete später Haydn „Herrn Bartolozzi" die 1797 in Wien (als op. 78) gedruckten drei Klaviersonaten mit Violine und Violoncello. Der Bartolozzi'sche Stich wurde in neuerer Zeit, ohne Quellenangabe, für den als Brustbild verkleinerten Steindruck von Lemoine benutzt und dem von Méreaux verfassten Buche „Les Clavecinistes de 1637 à 1790" (Paris 1867) beigefügt.

Haydns zweites, in England gemaltes Ölbild wurde im Monat Dezember 1791[1]) im Auftrage des Prinzen von Wales von John **Hoppner** ausgeführt.

Unser Meister ist, auf einem Stuhle sitzend, in Lebensgrösse (Hüftstück von 140×112 cm) mit annähernder Detailwahrheit dargestellt. Sein dunkelroter Rock fällt durch einen besonders grossen Kragen auf, während Perrücke und Brustkrause die gewöhnliche Form zeigen. Seine linke Hand ruht auf einem geschlossenen Buche oder Manuskripte, das vor ihm auf einem Tische liegt, seine Rechte hält eine Kielfeder. Kopf und Körper sind nach rechts, der Blick etwas nach links gewendet. Das Originalbild ist noch heute im Schlosse Hampton-Court bei London vorhanden.[2]) Einen vortrefflichen, doch als Brustbild verkleinerten Kupferstich lieferte darnach Georg Sigismund Facius,[3]) dessen Arbeit zwar bald nach Vollendung des Hoppner'schen Gemäldes fertiggestellt wurde, aber erst viel später, am 3. August 1807, in London erschien. Von der Hand des Kupferstechers ist ausserdem noch eine (undatierte) Sepia-Zeichnung (Brustbild 22×18 cm) erhalten, die wahrscheinlich als Vorlage für den Stich diente; denn sie ist, abgesehen von der Verkürzung und einigen unwesentlichen Änderungen, dem Hoppner'schen Ölgemälde getreu nachgebildet. Das Blatt, das als Lichtdruck von dem Simon'schen Verlage in Berlin vervielfältigt worden, befindet sich gegenwärtig im Besitze von Fräulein Valesca von Facius in Berlin.

Im Januar 1792, also nur wenige Wochen nach dem vorigen, war der Maler und zugleich Graveur T. **Hardy** an dem dritten in England entstandenen Haydn-Ölbilde beschäftigt. Die Arbeit wurde auf Kosten des Londoner Musikalienhändlers J. Bland hergestellt und schon am 13. Februar 1792 als Kupferstich, ebenfalls von Hardy[4]) ausgeführt, in den Handel gebracht.

Über die Schicksale des Originals, das noch 1792 Aufnahme in die Ausstellung der kgl. Maler-Akademie gefunden, ist leider, trotz mehrfacher Nachsuchungen und Umfragen, nichts zu ermitteln gewesen. Der Verlust des Bildes wird aber, wenigstens zu einem Teile, durch den vom gleichen Autor geschaffenen Stich ersetzt. Wir finden in dieser mit vorzüglicher Sorgfalt hergestellten Arbeit, die übrigens selbst in England schon selten geworden ist, eine, namentlich durch ihren lebenswahren Ausdruck, vortreffliche Veranschaulichung

---

[1]) Nach einem vom 20. Dezember 1791 datierten Briefe Haydns an Marianne von Genzinger: „Der Printz von Wallys lässt mich nun abmahlen, und das Portrait wird in seim (!) Cabinet aufgemacht." Vergl. Th. G. v. Karajan, „J. Haydn in London 1791 und 1792", Wien 1861, S. 102.

[2]) Der Name des Malers ist in dem Kataloge der dort vorhandenen Bildersammlung nicht genannt, auch nicht in der neuesten von Summerly redigierten Ausgabe (London 1898). Unter No. 832 (der alten No. 920) findet sich nur „Haydn the Composer" angegeben. Ein Vergleich des Originals mit dem Facius-Stiche, auf dem die Bemerkung „Painted by John Hoppner" ausdrücklich verzeichnet steht, hebt jeden Zweifel wegen der Autorschaft auf.

[3]) Exemplare in Berlin (kgl. Kupferstich-Kabinet), in Wien (Bildersammlung der General-Intendanz der Hoftheater) in Oxford (Bodleian Library).

[4]) Exemplare in Wien (Hofbibl. und Bildersammlung der Theater-Intendanz, desgl. im Privatbesitze des Herrn E. Kastner), in Paris (Bibl. nationale).

der Haydn'schen Gesichtszüge. Der Meister (Kniestück) im gewöhnlichen Anzuge sitzt auf einem Lehnstuhle. Mit der rechten, etwas erhobenen Hand fasst er die obere Seite eines geschlossenen, eingebundenen Foliobandes, dessen untere Seite sich auf Haydns Oberschenkel zu stützen scheint. Die erste Verwendung als Vorlage fand der Hardy-Stich 1802 in einer Zeichnung und in einem gleichzeitig darnach gefertigten Kupfer von Alex. Chaponnier in Paris. Obwohl derselbe seine Quelle nicht angegeben und sich sogar einige eigenmächtige Änderungen der Mundpartie erlaubt hatte, ist sie doch unschwer auf Hardy zurück zu führen. Schon 1803 erschien darnach eine Wiederholung von Laurens (enthalten im 85. Bande der „Neuen allgem. deutschen Bibliothek", Berlin 1803), eine weitere später von Riepenhausen (ohne Angabe des Stechers) und von Benoist. Steindrucke arbeiteten unter Benutzung des Chaponnier- oder Laurens-Stiches, Achille Giroux, H. E. v. Wintter (1815), Ducarme und Moucelot. Einen vergröberten Holzschnitt nach demselben Typus lieferte A. Closs für den 2. Band der Naumann'schen „Illustrierten Musikgeschichte".

Eine direkt nach dem Hardy-Stiche gelieferte Reproduktion (ein Gruppenbild von Haydn, Mozart und Beethoven) wurde von Joseph Kriehuber veranstaltet aber nicht veröffentlicht. Dieselbe Gruppe, doch verkleinert, erschien 1843 in Wien als Kupferstich von F. Mehl nach einer Zeichnung von R. Schein. Neuere Abbildungen nach Hardy finden sich, als Holzschnitt von R. Bong, in Reissmanns illustrierter Musikgeschichte und, ebenfalls als Holzschnitt, in dem von Matthew verfassten „Handbook of musical history and bibliographie" (London 1898). Lichtdrucke nach Hardys Vorlage lieferte die Firma Simon. An dieser Stelle verdient noch eine uns überlieferte Äusserung Haydns erwähnt zu werden über einige ihm von Zelter Anfang 1804 zugesandte Abzüge des Laurens'schen Kupferstiches. Haydn antwortete (am 25. Febr. 1804) mit folgender Empfangsbestätigung:[1]) „Auch für die überschückten (!) Portraits bin ich sehr verbunden, ausser einem kleinen Fehler statt 1733. N. B. ich wurde im Jahre 1732 gebohren, also um ein Jahr älter, ziemlich ähnlich." Die auf dem Stiche wirklich vorhandene falsche Angabe seines Geburtsjahres ist also Haydn nicht unbemerkt geblieben.

Wie bekannt, veranlassten die grossen künstlerischen Erfolge, die Haydn während seines $1^1/_2$ jährigen Aufenthaltes in England errungen, eine abermalige Reise dahin. Am 4. Februar 1794 traf er wiederum in London ein und kehrte erst Ende August 1795 nach Wien zurück. Aus dieser Zeit des wiederholten Besuches sind zwei, nach dem Leben geschaffene Bilder des Meisters zu nennen. Das erste, schon am 20. März 1794 entstanden, ist eine mit Farbe leicht übermalte Bleistiftskizze (Profil-Brustbild nach rechts) von Georg **Dance.**

Unser Tondichter ist in seiner gewöhnlichen Kleidung auf einem Sessel sitzend dargestellt und zwar mit einer alle seine charakteristischen Züge treffend veranschaulichenden Naturtreue. Das Original wurde erst jüngst, am 1. Juli 1898, durch die Auktionsfirma Christie's in London verkauft und von den Herren Gebrüder Legatt in London erworben. Eine Vervielfältigung der Skizze erschien im Juli 1809 in London durch einen genau nach der Vorlage von William Daniell[2]) ausgeführten Kupferstich. In neuerer Zeit wurde derselbe für das Buch von Hadow („A Croatian Composer", London 1897) und für die Schmidt'sche Haydn-Biographie benutzt.

Eine nähere Kenntnis von dem zweiten, hier zu erwähnenden Bilde, einem Ölgemälde von Martin Archer **Shee,** zu erlangen, ist uns leider nicht geglückt.

---

[1]) Vergl. Nohl, l. c. S. 171.

[2]) Ein Exemplar befindet sich in der Musikbibl. Peters.

Wir wissen nur, dass das Portrait auf der 1885er „Music and Inventions Exhibition“ im South Kensington-Museum ausgestellt war und damals einem Herrn J. T. Barnard gehörte. Es trägt übrigens die Jahreszahl 1796, lässt also vermuten, dass dasselbe zunächst (1795) nur im Entwurf und erst 1796 zur Ausführung gekommen ist.

Auf seiner Rückreise nach Wien, im August 1795, hatte Haydn den Weg über Hamburg, Berlin und Dresden eingeschlagen. Im letzteren Orte entstand zu dieser Zeit ein unsigniertes Pastellbild (Bruststück), das in seiner Technik, Farbenskala und Auffassung an die Manier des Daniel **Caffé**[1]) erinnert.

Die Gesichtszüge Haydns, namentlich Nase, Mund und Kinn, sind, wie so oft, hier wieder derartig gemildert, dass gerade die Charakteristik derselben ganz dem Streben nach einem schönen Bilde geopfert worden ist. Kopf und Haltung des Körpers, der mit einem hellblauen Tuchrocke bekleidet und in dem bei Haydn-Darstellungen üblichen Schnitte hergestellt, sind nach links, der Blick nach rechts gerichtet. Perrücke, Halsbinde und Jabot in der gewöhnlichen Form. Das Bild, das sich gegenwärtig in der Musikbibliothek Peters befindet, ist durch eine photographische Reproduktion bei Simon in Berlin und eine (schlecht gelungene) Zinkätzung in den „Famous Composers“, S. 249, vervielfältigt worden.

Die Reihe der von Haydn veranstalteten plastischen Darstellungen beginnt wahrscheinlich erst mit zwei von Anton **Grassi**, dem Direktor der Wiener Porzellanfabrik, geschaffenen Arbeiten. Die vermutlich ältere, eine Gypsbüste in Lebensgrösse und antiker Form, ist etwa um die Mitte des Jahres 1799 entstanden, während die andere, eine kleinere Büste aus unglasierter, feiner Porzellanmasse (ca. 40 cm) als soeben erschienen im November desselben Jahres angezeigt worden ist[2]).

In letzterer erscheint uns Haydn in bürgerlicher Kleidung mit der gewöhnlichen Perrücke. Beide Werke zählen zu den besten und naturgetreuesten Wiedergaben, die trotz einer gewissen Härte in der Bewegung, mit grosser Detailwahrheit und vollendeter Ausführung modelliert worden sind und namentlich das geistige Element des Gesichtsausdruckes in treffender Weise zur Geltung bringen. Von der zuerst genannten Büste besitzt ein Exemplar die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien, ein anderes vermachte Haydn testamentarisch dem Grafen von Harrach. Die zweite Büste ist, da sie in den Handel gebracht und für 25 Gulden verkäuflich gewesen, in sehr vielen Wiederholungen verbreitet. Die Nachfrage war bald so gross, dass noch eine weitere aus derselben Masse, doch in bedeutend verkleinertem Massstabe (ca. 15 cm) hergestellt wurde. Reproduktionen der zuerst genannten Büste in antiker Form sind, soweit uns bekannt, nicht ausgeführt worden. Die andere aber diente oftmals als direkte oder indirekte Vorlage: So den Kupferstichen

---

[1]) Die Annahme, es liege hiermit eine Arbeit von Anton Graff vor, hat sich als Irrtum erwiesen; denn der Charakter des Bildes ist von demjenigen Graff'scher Schöpfungen ganz verschieden. Übrigens hat dieser Künstler die Pastellmalerei niemals ausgeübt. Herrn Dr. Julius Vogel in Leipzig, der eben erst eine Monographie über Graff veröffentlicht hat, bin ich für seine hier verwerteten Mitteilungen und Berichtigungen zu Dank verpflichtet.

[2]) Nach einer Wiener Mitteilung in der Leipziger „Allgem. Musikal. Zeitung“ vom 27. November 1799 (Bd. II, No. 9, S. 175). Meusels „Künstlerlexikon“ in der Ausgabe von 1808 (S. 367) führt fälschlich das Jahr 1802 an, ebenso Gerber in der 2. Aufl. seines Lexikons.

von W. Arndt, G. G. Endner,[1]) Bollinger, Thompson (nach einer Zeichnung von Hammerton), Schwerdgeburth (1810 nach einer Zeichnung von Schnorr von Carolsfeld), Rahn (1830, im 18. Neujahrsstück der Musikgesellschaft in Zürich), F. Müller (im 11. Bande von W. Hennings „Deutsch. Ehren-Tempel", Gotha 1831), den von Feuillet-Dumas in Paris publicierten Stahlstichen für das „Panorama d'Allemagne", sowie denen von Weger, den Steindrucken von Rohrbach, Ullrich u. A. Die jüngste Wiederholung ist in der Schmidt'schen Haydnbiographie (S. 11 und 18) enthalten. Eine gewisse Verwandtschaft mit der Grássi-Büste ist endlich auch dem von Quenedey in Paris gelieferten Kupferstiche (Brustbild-Profil nach links in Aquatintamanier) beizumessen. Derselbe wurde, laut Angabe, nach einem Physionotrace (einer Vorrichtung zum Abformen lebender Personen in Gyps) ausgeführt. Die Reproduktion ist mit so grosser Naturtreue wiedergegeben, dass sie von Fuchs mit dem Prädikat „die Ähnlichste" ausgezeichnet worden ist.

Aus dem Ende des Jahres 1799 datiert ferner noch eine von Vinc. Georg **Kininger** in Wien, im Auftrage des Verlagshauses Breitkopf & Härtel für das erste Heft der Haydn'schen „Oeuvres Complettes" bestimmte Zeichnung.

Die Publikation derselben als Kupferstich wurde, nach einem Berichte des sechsten Intelligenz-Blattes zur „Allgem. Musikal. Zeitung" (Dez. 1799), durch einen nicht vorhergesehenen Unfall verzögert und daher erst im Februar 1800 (vergl. Intelligenz-Blatt No. 8) als kürzlich erschienen angezeigt. Die Kininger'sche Arbeit ist, soweit wir sie aus den darnach gestochenen Wiedergaben beurteilen können, keineswegs ganz von dem Vorwurfe freizusprechen, den wir ihr schon einmal, gelegentlich der von ihm gelieferten Zeichnung zum Bolt'schen Stiche, machen mussten: Durch Idealisierung, die sich hier namentlich auf Mund und Kinn bezieht, ist wiederum die Ähnlichkeit geschädigt worden. Haydn, Brustbild nach rechts mit der üblichen Perrücke und Brustkrause, ist mit einem ungeschlossenen Rocke bekleidet, wodurch ein kleiner Teil der Weste sichtbar. Den ersten, für das Anfangsheft der „Oeuvres Complettes" bestimmten Stich lieferte darnach C. Pfeiffer (im Febr. 1800), im selben Jahre Heinr. Schmidt und 1805, als Titelkupfer zum 7. Bande der „Allgem. Musikal. Zeitung", Scheffner.[2]) Einen durch „Verschönerung" völlig entwerteten Stahlstich nach Kininger fertigte C. Mayer (im 2. Bande des Bernsdorf'schen „Neuen Universal-Lexikon"), einen besseren Steindruck Gruson in Breslau.

Wenige Zeit nach dem Erscheinen der zweiten Kininger'schen Haydnzeichnung, also etwa in den ersten Monaten des Jahres 1800, mag eine aus **Wachs** bossierte, sprechend ähnliche **Büste** eines unbekannten Verfassers entstanden sein.

Das etwa 28 cm hohe Bruststück, das Haydn nachträglich mit einer Perrücke aus eigenen Haaren und mit einem seiner Kleidungsstücke versehen, bewahrte der Meister in seiner Wohnung bis an sein Lebensende unter einer Glasglocke. Nach seinem Tode gelangte die Reliquie durch Kauf in den Besitz des Musikalienverlegers Tobias Haslinger und blieb in der Familie desselben bis in die sechziger Jahre. Gegenwärtig ist sie Eigentum des Herrn Dr. Heinr. Steger in Wien.

Ein von **Neugass**[3]) im Jahre 1801 ausgeführtes grosses Gemälde

---

[1]) Nicht „Ender" wie Fuchs angiebt. War laut einer Verlegernotiz im „Reichs-Anzeiger", Jahrg. 1799 (II. Bd., S. 1791) ein Medaillon in Punktiermanier.

[2]) Auch als einzelnes Blatt erschienen. Bei fast allen in der citierten Zeitschrift befindlichen Exemplaren ist der Stechername nicht zu entziffern, da an der betreffenden Stelle die Platte verletzt worden ist.

[3]) Der Maler wird nirgends, weder im „Künstlerlexikon" von Nagler, noch im Wurzbach'schen „Lexikon des Kaisertums Österreich" aufgeführt.

(Kniestück von 210×175 cm) dürfte die Reihe der beglaubigten Ölbilder von Haydn beschliessen.

Wiewohl der alternde Meister auch hier wieder bedeutend verjüngt erscheint, so ist er doch mit naturalistischer Treue aufgefasst worden; denn namentlich die Adlernase, die wulstige Unterlippe und das stark hervortretende Kinn entsprechen ganz der Wirklichkeit. Haydn, in einem dunklen Hausrocke auf einem Lehnstuhle vor einem Schreibtische sitzend, stützt den Kopf auf seine rechte Hand und blickt sinnend vor sich hin. Seine Linke hält die oberen Blätter eines auf dem Schreibtische liegenden Notenheftes, hinter dem man ein Tintefass und zwei Kielfedern erblickt. Vor dem Meister befindet sich ausserdem noch eine Statue Apollos. Noch heute bildet das Gemälde einen Wandschmuck im „Oratorium“ des fürstlichen Schlosses zu Eisenstadt. Eine darnach etwa 1820 entstandene, als Brustbild verkürzte Öl-Kopie besitzt die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“.

Das letzte aller authentischen Haydn-Bilder ist, soweit uns bekannt, das von **Ihrwach**[1]) geschaffene, in der Form einer Kamee ähnliche Wachs-Medaillon (Bruststück nach rechts) vom Jahre 1803.

Ehemals in Haydns Verwahrsam, wurde es später Eigentum des Registratur-Beamten und Schubert-Verehrers Josef Hüttenbrenner in Wien. Letzterer bewahrte dasselbe bis zu seinem im hohen Alter erfolgten Tode. Die treffende Ähnlichkeit der Arbeit hat öfters zu direkten oder indirekten Reproduktionen Veranlassung gegeben: Zunächst zu dem Kupferstiche von Dav. Weiss (1810), der als einzelnes Blatt im Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir und gleichzeitig als Titelkupfer in den von Dies herausgegebenen „biographischen Nachrichten von Joseph Haydn“ erschien und 1823 für die zweite Auflage von Carpanis „Le Haydine“, nur im Umriss, wiederholt worden ist, weiter in dem nach der Colas'schen, numismatischen Manier von Blasius Höfel gefertigten Kupferstiche, in der Medaille von Lang und Stuckart (1832), in einem in der Neumann'schen Sammlung von Biographien (Cassel 1854) enthaltenen Stahlstiche, in Steindrucken von Fahrmbacher[2]), Waldow und Eybl, endlich in einer bei Simon in Berlin erschienenen photographischen Nachbildung.

Als notwendige Ergänzung zu der in Vorstehendem gegebenen Übersicht gehört eine Angabe der noch zu Lebzeiten Haydns entstandenen, aber als Originale nur wenig oder überhaupt nicht beglaubigten Bildnisse etwa aus den Jahren 1800—1809. In diese Gruppe fällt zunächst ein in Wien gestochenes Medaillon eines ungenannten Verfertigers aus dem Jahre 1800. Es wurde für die Titelblätter der bei Artaria als op. 75 und 76 erschienenen 6 Haydn'schen Quartette benutzt und bald darauf von Imbault in Paris, der dieselben Stücke als op. 82 nachdruckte, ebenfalls reproduciert. Das auf diesen Ausgaben befindliche Medaillon stellt Haydn, der 1800 bereits das 68. Lebensjahr vollendet hatte, als einen Mann im Alter von etwa 35 Jahren dar! In dieselbe Bilderklasse sind ferner zu setzen: Ein dem Maler Wingfield zugeschriebenes Ölbild (ein in der äusseren Auffassung dem Guttenbrunn'schen Gemälde nahestehendes Kniestück von ca. 110×85 cm), von dem die Londoner „Royal Society of Musicians“ eine Kopie besitzt, ein Pastellbild ohne Autorangabe (Brustbild in Folio), im fürstlichen Schlosse zu Esterház befindlich, desgleichen ein im Jahre 1801 in London erschienener Kupferstich von Landseer nach einer Zeichnung von Phil. James Loutherbourg und ein ebenfalls etwa 1801 entstandener, bei Artaria erschienener anonymer Kupferstich, der, in Form einer Büste nach links, ohne Perrücke, mit feinem künstlerischen Verständnisse ausgeführt ist. Aus dem Jahre 1802 ist

---

[1]) Seinen Namen findet man auch als Irwasch und Irwachs.

[2]) Auf dem „Erinnerungsblatt an das 25jähr. Bestehen der Gesellschaft der Musikfreunde“, Wien 1837.

ein von Gayl und Haydler[1]) in Frankfurt a. M. verlegter Kupferstich zu nennen, von dessen Existenz wir leider nur durch eine Notiz aus dem „Künstler-Lexikon für Böhmen“ von Dlabacž (Prag 1815) unterrichtet sind. Da, trotz aller Bemühungen, kein einziges Exemplar davon aufzufinden war, so konnte natürlich auch keine Klassifizierung desselben vorgenommen werden. Nachforschungen nach einem, angeblich von Lampi hergestellten Ölgemälde, das sich ehemals im Besitze des bekannten Sammlers Bamberg[2]) befand, sind ebenfalls erfolglos gewesen, desgleichen, die nach dem Ölportrait von Roesler. Letzteres ist uns wenigstens durch einige, darnach verfertigte Kupferstiche überliefert worden, nach denen freilich das Vorbild wegen seiner fast zur Unkenntlichkeit getriebenen Idealisierung stark anfechtbar erscheint. Die Wiedergaben desselben, die Kupferstiche von Phil. Trière (im ersten Bande der Pleyel'schen Ausgabe von Haydns Quartetten), Blaschke, Hillemacher und Sichling sorgten dafür, dass der gute „Papa Haydn“ schliesslich zu einer Schönheit aufgeputzt wurde! Eine von Pierre-Narcisse Guérin entworfene Zeichnung, die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Roesler'schen Gemälde aufweist, mag in dieser Bilder-Kategorie zuletzt genannt werden. Sie wurde durch einen darnach von Louis Darcis ausgeführten Stiche für die Pariser Prachtausgabe der Haydn'schen Streichquartette bekannt und später nochmals durch einen Steindruck von Bohlau.

Unter den vielen der zu Ehren Haydns noch zu dessen Lebzeiten geprägten Medaillen befindet sich nur eine, die das Bild des Meisters enthält: die 1801 von R. Gatteaux in Gold und Silber ausgeführte Medaille, die der Meister von den Künstlern der „grossen Oper“ zu Paris nach der ersten dortigen Aufführung der „Schöpfung“ zugeschickt erhielt. Auf der Vorderseite derselben befindet sich sein trefflich gelungenes Profilbrustbild. Das goldene Exemplar kam später, durch testamentarische Bestimmung in den Besitz des Fürsten Esterházy. Eines der silbernen befindet sich in der Sammlung der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien. Von den späteren, ebenfalls mit Haydns Brustbilde versehenen Medaillen sind zu nennen: Die von Voigt auf Haydns Tod 1809 geprägte (von der linken Seite aufgenommene), die abermals von Gatteaux[3]) 1818 hergestellte mit einem gut getroffenen Reliefprofil von links, endlich die 1832 für die Feier des hundertsten Geburtstages des Meisters nach Ihrwachs Wachs-Medaillon von den Graveuren Lang und Stuckart. Von neueren plastischen Darstellungen mögen genannt werden die Wachsbüste von Strasser (1830), die Bleiguss-Büste des Wiener Bildhauers Procop, die Büste in der Walhalla bei Regensburg, die im Foyer der „grossen Oper“ zu Paris und endlich das Wiener Marmordenkmal von Natter.

---

[1]) Haydn stand mit dieser Firma nachweisbar schon 1799 in Verbindung. Vergl. Nohl, l. c. S. 156 und S. LV.

[2]) In seinem 1894 in Berlin zur Versteigerung gekommenen Nachlasse von Kunstgegenständen fehlte das Bild.

[3]) Abgebildet in der „Series numismatica universalis virorum illustrium“.

# ANHANG.

## Alphabetisches Verzeichnis

der

## citierten Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Lithographen etc.

mit Beziehung auf die betreffenden Originale.

*Adlard,* H. nach Mansfeld 1781.
*Arndt,* W. nach Grassi 1799.
*Bartolozzi,* Francesco nach Ott 1791.
*Benoist* nach Hardy-Chaponnier.
*Blaschke* nach Roesler.
*Bohlau* nach Guérin.
*Bollinger* nach Grassi 1799.
*Bolt,* Joh. Fr. nach Kininger ca. 1784.
*Bong,* R. nach Hardy 1792.
*Caffé,* Daniel: Originalbild 1795.
*Carolsfeld,* Schnorr v. — nach Grassi 1799.
*Chaponnier,* Alex. nach Hardy.
*Closs,* A. nach Hardy-Chaponnier.
*Dance,* Georg: Originalzeichnung 1794.
*Daniell,* William nach Dance 1794.
*Darcis* nach Guérin.
*Durcarme* nach Hardy-Chaponnier.
*Endner,* G. G. nach Grassi 1799.
*Eybl* nach Ihrwach 1803.
*Facius,* Georg Sigism. nach Hoppner 1791.
*Fahrmbacher* nach Ihrwach 1803.
*Gatteaux,* R. Medaille 1801, 1818.
(*Gayl* u. *Hedler,* 1802 verlegt, anonym ersch.)
*Giroux,* Achille nach Hardy-Chaponnier.
*Grassi,* Anton: Originalbüste 1799.
*Grundmann,* J. Basilius: Originalb. ca. 1768.
*Gruson* nach Kininger 1799.
*Guérin,* Pierre Narc.: unbegl. Zeichnung.
*Guttenbrunn,* Lorenz: Originalbild ca. 1770.
*Hammerton* nach Grassi 1799.
*Hardy,* T.: Originalbild u. Kupferstich 1792.
*Hillemacher* nach Roesler.
*Höfel,* Blasius nach Ihrwach 1803.
*Hoffmann,* Rud. nach Guttenbrunn ca. 1770.
*Hoppner,* John: Originalbild 1791.
*Ihrwach,* Original-Medaillon 1803.
*Jenkins* nach Guttenbrunn ca. 1770.
*Kininger,* Vinc. Georg: Orig.-Zeichn. ca. 1784.
" " " " " 1799.
*Klinger,* Joh. Georg nach Mansfeld 1781.
*Krauskopf* nach d. Miniaturportrait ca. 1788.
*Kriehuber,* Joseph nach Hardy 1792.
*Lampi:* unbeglaubigtes Ölbild.
*Landseer* nach Loutherbourg.
*Lang,* Medaille 1832 nach Ihrwachs Medaillon.
*Langer,* Seb. nach Mansfeld 1781.
*Laurens* nach Hardy-Chaponnier.
*Lemoine* nach Bartolozzi-Ott 1791.
*Loutherbourg,* unbeglaub. Zeichnung 1801.
*Mansfeld,* Joh. Ernst: Originalbild 1781.
*Mayer,* C. nach Kininger 1799.
*Mehl,* F. nach Hardy 1792.
(Miniaturportrait: Originalbild ca. 1788.)
*Moucelot* nach Hardy-Chaponnier.
*Müller,* F. nach Grassi 1799.
*Natter,* Bildhauer des Marmordenkmals.
*Neidl,* Joh. Jos. nach Zitterer ca. 1784.
*Neugass,* Original-Ölbild 1801.
*Newton,* James nach Mansfeld 1781.
*Ott,* A. M.: Originalbild 1791.
*Quenedey* nach Grassi.
*Page* nach Mansfeld 1781.
*Pfeiffer,* C. nach Kininger 1799.
*Procop,* Bildhauer der Büste in Bleiguss.
*Riepenhausen* nach Hardy-Chaponnier.
*Roesler,* unbeglaub. Ölbild ca. 1800.

*Rohrbach* nach Grassi 1799.
*Schall* nach Mansfeld 1781.
*Scheffner* nach Kininger 1799.
*Schein,* R. nach Hardy 1792.
*Schiavonetti,* Luigi nach Guttenbrunn ca. 1770.
*Schmidt,* Heinr. nach Kininger 1799.
*Schwerdgeburth* nach Grassi 1799.
*Seehas,* Christian Ludwig: Originalbild 1785.
*Shee,* Martin Archer: Originalbild 1795—96.
*Sichling* nach Roesler.
*Stuckart,* Medaille 1832.
(Silhouette nach d. Min.-Portrait ca. 1788.)
*Strasser,* Wachsbüste 1830.
*Thompson* nach Grassi 1799.
*Trière* nach Roesler.
*Ullrich* nach Grassi 1799.
*Voigt,* Medaille 1809.
(Wachsbüste nach dem Original ca. 1800.)
*Waldow* nach Ihrwach 1803.
*Weger* nach Grassi 1799.
*Weiss,* David nach Ihrwach 1803.
*Wingfield,* unbeglaubigtes Ölbild.
*Wintter* nach Hardy-Chaponnier.
*Woska,* Fr. nach d. Min.-Portrait ca. 1788.
*Zitterer,* Joh. Originalbild ca. 1784.

# Musik und Musikwissenschaft

Von

Guido Adler.

Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898
an der Universität Wien.



Die Hauptaufgabe der Musikwissenschaft ist die Erforschung des Werdeganges und die Erkenntnis der Wesensbeschaffenheit der Kunst, speziell der Kunst der Töne. Diese Arbeit kann auf mehrfache Weise, in mannigfach abweichender Art verrichtet werden. Mit den Generationen wechseln die Methoden der Arbeit. Auf den verschiedenen Stufen, die zum Tempel der Erkenntnis führen, bieten sich dem Forscher abwechselnde Aussichten. Je höher man steigt, desto freier wird der Blick und desto grösser das Verlangen, noch weiter schauen zu können. So ist es wie in jeder Wissenschaft, auch in der Musikwissenschaft. Mein Fach hat des weiteren die Eigentümlichkeit (wohl in Analogie mit der Kunstwissenschaft im allgemeinen), dass es Hand in Hand mit der lebenden Kunst nach neuen Mitteln sucht, mit denen diese bereichert und fortgeführt werden kann. Um mich des obigen Gleichnisses noch einmal zu bedienen: die Stufen, die zum Hause der Kunst führen, werden gemeinsam von Künstler und Forscher ausgemeisselt, die Bausteine zum Kunstbau gemeinschaftlich herbeigeschafft. Wie beide im letzten Grunde das Gleiche anstreben, so ist auch der Zeitpunkt ihrer Entstehung ein gleicher. So lange der Naturgesang frei aus der Kehle dringt, so lange die primitiven Werkzeuge zur Hervorbringung von Klang und Geräusch nicht gemessen werden, kann ebensowenig wie von einer eigentlichen Tonkunst, so auch nicht von einer — wie man früher sagte — Tonwissenschaft die Rede sein. Erst wenn der Schaffende in bewusster Reflexion sein Werk ausarbeitet, erst wenn die dem Naturmaterial entnommenen Klänge und Töne relativ und absolut gemessen werden, qualitativ und temporär, der Höhe und der Zeit nach, erst dann entsteht mit der Kunst der Töne die Wissenschaft der Musik. Es gesellen sich bald andere Aufgaben hinzu. Der Kanonik bei den Griechen, d. i. der Messung der Töne am Kanon, am einsaitigen Messinstrumente, mit all den Rationen der Längenverhältnisse und in weiterer Folge auch der Schwingungszahlen, dieser Kanonik parallel gingen bei den Griechen die Untersuchungen über Rhythmik und über den ästhetischen Charakter der Tonleitern und Kompositionen. Da bei den Griechen das Ethos mit der Aisthesis verquickt wurde, so identifizierten sich die Untersuchungen über den ästhetischen Charakter der einzelnen Tonleitern mit den ethischen über die

Verwendbarkeit der Skalen und Melodieen bei den verschiedenen Gattungen der Musik, bei der Erziehung der Jugend, der Zulässigkeit und Eignung zur Bildung des Volkes. So entwickelte sich allmählich ein System der Musik, wie es nach antiker Auffassung am vollständigsten von Aristides Quintilianus (im 1. bis 2. Jahrh. n. Chr.) mit all den verschiedenen Zweigen der griechischen Musik seit ihrem Erstehen, während der Blütezeit und bis zu ihrem Verfalle schematisch zusammengestellt wurde.

Während bei den Griechen die Musik nur als ein Teil der musischen Künste angesehen wurde, als eine Unterabteilung der in Dicht-, Ton- und Tanzkunst vereinten Gesamtkunst, gewann sie in der Folge immer mehr selbständige Bedeutung. Die *musices scientia* wurde im Mittelalter unter die sieben *artes liberales* eingereiht, speziell in das Quadrivium (das Vierfach), welches neben Musik noch Arithmetik, Geometrie und Astronomie umfasste — also das eigentlich mathematische Gebiet — in Gegenüberstellung zu dem Trivium (Dreifach), in welchem Grammatik, Rhetorik und Dialektik vereinigt waren. Aber die Musik wurde immer selbständiger und umfassender. Der Antrieb ward gegeben durch die Naturanlage der Völker, die in den Vordergrund der Weltgeschichte traten: die nordischen Völker Europa's hatten eine besondere Eignung und ein besonderes Verlangen nach mehrstimmiger Musik. Die Ausführungsarten dieser primitiven oder primären Mehrstimmmigkeit wurden von den spekulativen, theoretischen Köpfen geregelt, in neue Bahnen gebracht, unter das Joch schwerer Arbeit gesteckt. Da sehen wir den merkwürdigen Prozess, wie eines der grossartigsten Produkte menschlichen Geistes, unsere Polyphonie, in gemeinsamen Mühen und Studien von Künstlern und reinen Verstandesarbeitern, eigentlichen Wissenschaftern, nach Jahrhunderte langem Ringen erworben und ausgebildet wird. In den ersten Zeiten, aus denen uns Beispiele mehrstimmiger Musik erhalten sind, macht es den Eindruck, als ob der Verstand einzig die Geburtsstätte der Mehrstimmigkeit gewesen sei. Indessen ist dies nur Schein. Die Triebkräfte kamen von den originären Ergüssen freier Phantasie und die Theorie war bemüht, Regeln aufzustellen, die in stetem Austausch waren mit der sich vervollkommnenden Kunst.

Nicht nur diese Arbeit wurde von Künstlern und Wissenschaftern gemeinsam verrichtet, sondern das ganze Tonmaterial wurde gemeinschaftlich gesichtet und nach den wechselnden Anforderungen untersucht und festgestellt. Ein Beispiel diene für viele: eine Reihe von Instrumental-Komponisten im 17. Jahrhundert (auch schon im ausgehenden 16. Jahrhundert) war bemüht, irgend eine Ausgleichung in der sogenannten Temperatur der Töne, besonders auf Tasteninstrumenten zu erreichen, d. h. eine Ausgleichung zwischen den Quint- und Terztönen herbeizuführen, wie sie in dunkler Ahnung schon einigen Musikern der vorangegangenen Jahrhunderte vorgeschwebt hatte. Theoretisch erkannten und bestimmten Werckmeister und Neidhardt am Ende des 17. Jahrhunderts die gleichschwebende Temperatur, in der alle 12 Töne der Oktave

gleich weit von einander abgestimmt sind, also eine gleichmässige Vermittlung zwischen Quint- und Terztönen erzielt wird. Aber erst J. S. Bach hat 1722 durch sein „Woltemperirtes Clavier“ die endgiltige Entscheidung gebracht. Dieses Werk, welches von Robert Schumann das tägliche Brot der Pianisten genannt wird, das, ich möchte sagen, das tägliche Brot jedes Musikers sein sollte, hat für absehbare Zeiten das von den Theoretikern in Gemeinschaft mit den Künstlern Vorbereitete zum Abschluss gebracht. So sehen wir das Wechselverhältnis zwischen Künstlern und Gelehrten in stetigem Austausch und Verkehr. Bei einzelnen Männern findet sich künstlerische und wissenschaftliche Thätigkeit gepaart. Im Mittelalter sind solche Fälle besonders häufig. Aus der späteren Zeit sei ein Name herausgegriffen: J. P. Rameau, der ausgezeichnete Komponist und Begründer unseres Harmoniesystemes.

Ich möchte nun die Frage aufwerfen: wie soll sich die moderne Wissenschaft zur modernen Kunst verhalten? Das höchste Ziel, das ich in der Kunstwissenschaft verfolge, ist: durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken. Dass Künstler und Gelehrte nur ein und denselben Weihedienst haben, dass der Künstler im Schaffen des Schönen und der Kunstgelehrte durch die Erkenntnis des Wahren nur Einem Herrn dienen, dürfte nach dem Gesagten keinem Zweifel unterliegen, wenigstens nicht im Reich der Töne. Zur Beantwortung der aufgestellten Frage dürften wir am leichtesten kommen, wenn wir zweierlei ins Auge fassen: erstens, wie lernen wir Kunstwerke verstehen, wie kommen wir nebst dem Kunstgenusse zum Kunstverständnis, nebst dem Kunstschauen (in unserem Falle besser gesagt: Kunsthören) zum Erfassen des Kunstwerkes? Zweitens, welche Mittel bietet unsere Wissenschaft, um das Gefühlsverständnis zu läutern und zu stärken, zu wirklichem Kunsturteil zu gelangen?

Es ist zweierlei, ein Kunstwerk geniessen und ein Kunstwerk verstehen. Der ein Kunstwerk Geniessende kann sich damit begnügen, den sinnlichen Eindruck auf sich wirken zu lassen. Es ist wohl nicht übertrieben, wenn ich behaupte, dass der grössere Teil der Hörer und leider auch der Spieler und Sänger sich damit begnügt, die Tonfolgen und Harmonien stückweise aufzunehmen, ohne das Gesamtwerk nach dessen Geist zu erfassen. Unser musikalischer Unterricht beschränkt sich zumeist nur darauf, in das Materielle der Tonkunst einzuführen, bleibt also gerade dort stehen, wo die Muse zu walten anfängt. Dieser Mangel vermag nur gehoben zu werden entweder durch hohe geniale Beanlagung, aber auch durch diese zumeist nur teilweise, nur in beschränktem Umfang, oder durch eine umfassende akademische Bildung. An den Hochschulen kann man durch den Einblick in den historischen Werdeprozess der Tonkunst einerseits, durch kritische Übungen andererseits die Musik besser und tiefer verstehen lernen. Hier, wo man frei ist von jeder Rücksicht auf manuelle Fertigkeit, kann das Augenmerk einzig und allein und in erhöhtem Masse mit Benutzung aller Hilfsmittel moderner Bildung darauf gerichtet werden,

das Kunstwissen zu erwerben. Denn wie es kein Kunstschaffen giebt ohne Kunstwissen, so ist auch nicht ein Kunstverstehen möglich ohne Kunstwissen. Wie jeder Künstler nur auf Grund der Erfahrungen, die er durch Schulung und eigene Beobachtung erworben hat, seiner Phantasie die neuen Gebilde abringt, denen sein Geist das Leben einhaucht, so kann der Appercipierende, der Geniessende nur durch Schulung und Übung in der Beobachtung das Kunstwerk in richtiger Weise erfassen, erschauen, erleben. So wie der aktive Künstler durch Vergleiche lernt, so auch der passive Hörer. Nur ist die Aneignung bei dem Ersteren eine unverhältnismässig raschere, wenn anders er wirklich begabt ist, eine geradezu phänomenal rasche. Davon kenne ich einige erstaunliche Beispiele aus meiner Erfahrung. Aber auch dem ernsten Künstler und besonders dem Kunstjünger wird eine Schulung und Bildung, wie wir sie auf der Universität zu geben beabsichtigen, nicht unwillkommen sein, da sie eine wohlthuende Ergänzung und Bereicherung seiner Studien bilden dürfte. Zum Beleg zwei Fälle:

In einer Metropole der Musik studierten an der hohen Schule der Tonkunst zwei sehr begabte junge Leute, die später zu Rang und Ansehen gelangten. Der eine dirigierte mit Erfolg die „Eroica". Nach der Aufführung besprach der illustre Maestro di Capella im Kreise kunstsinniger Männer die Eigenart dieses Werkes. Über das Finale mit seinen Variationen sagte er manch schönes Wort. Als er aufmerksam gemacht wurde, dass das erste Thema zugleich den Bass bilde für das zweite, das Gesangsthema, schaute der gewandte Kapellmeister erstaunt darein und wusste nichts von der gleichen Einführung des Bassthemas mit und ohne Oberstimme in den Klaviervariationen opus 35 von Beethoven. Der zweite noch berühmtere Kapellmeister und zugleich ein tüchtiger Komponist sprach über den Schlusssatz der „Neunten" und über die gänzlich freie Form desselben — er hatte nur übersehen, dass der letzte Satz der Neunten aus Variationen höherer Ordnung besteht.

Nun könnte vielleicht der Einwand erhoben werden, wozu man dies zu wissen brauche, man könne auch ohne diese Kenntnis ein gewandter Komponist der Moderne, geschweige ein sehr geschickter Kapellmeister sein. Das Wissen dieser zwei Daten allein wird die Eignung der betreffenden Musiker allerdings nicht erhöhen; allein diese Unkenntnis ist ein Anzeichen für eine Reihe von Lücken im Wissen und Erkennen, ein Mangel in der Beobachtung von Kunstwerken — Lücken, deren Ausfüllung die Berufstüchtigkeit der Beiden unbedingt steigern, die Kraft ihrer Arbeit stählen würde. Nun kommt aber eine ganze, unübersehbare Menge von Beobachtungen und Erfahrungen historischer und systematischer Art, von denen wenigstens je ein Bruchteil dem einen oder anderen taugen würde. Ich habe mich vielleicht schon zu viel darauf eingelassen, die praktische Seite der Studien in meinem Fache hervorzuheben. Nichtsdestoweniger bin ich mir voll bewusst, dass es Pflicht und Aufgabe jeder Wissenschaft ist, nach Wahrheit, richtiger Erkenntnis und

Feststellung der Thatsachen und Vervollkommnung zu ringen auch ohne jede Nebenabsicht, da jede Wissenschaft für sich Selbstzweck ist.

Je genauer wir das Gebiet der Musikwissenschaft untersuchen, die von ihr herangezogenen Hilfsmittel betrachten, desto mehr überzeugen wir uns von dem Konnex mit der lebendig fortschreitenden Kunst. Wir werden gewahr, wie in den verschiedenen Stadien der Kunstwissenschaft gerade die von ihr zeitweilig mit erhöhtem Eifer bearbeiteten Gebiete fruchtbringend sind auch für den Fortschritt der Kunst. Ich muss es mir versagen, das ganze System der Musikwissenschaft auseinanderzusetzen und zu begründen, und kann es um so leichter ausser acht lassen, da ich diejenigen, die sich damit beschäftigen wollen, auf die Einleitung zur „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, deren erster Jahrgang 1885 erschienen ist, verweisen kann. Nur das eine muss im Fortgang dieser Auseinandersetzungen hervorgehoben werden: sowohl in ihrem historischen, wie in ihrem systematischen Teile, sowohl nach ihrer philosophischen, als ihrer philologischen und der physikalisch-mathematischen Seite ist die Musikwissenschaft nicht nur abhängig von den Bedingungen ihres eigenen genetischen Ganges, sondern richtet sich, einer inneren Notwendigkeit freiwillig folgend, nach den Anforderungen der jeweiligen Kunst ihrer Zeit. Die Geschichte der Musikwissenschaft zeigt uns, dass Jahrhunderte lang die mathematisch-physikalische Arbeit im Vordergrund stand. Dieser gesellten sich die theoretischen Untersuchungen über Harmonik, Rhythmik und Melik, die bis in die neuere Zeit stets mit Rücksicht auf die praktische Verwertung in pädagogisch-didaktischer Beziehung gepflegt werden. Ich kann nicht umhin, dabei des wenig erfreulichen Umstandes Erwähnung zu thun, dass die Theoretiker das von den letzten grossen Romantikern erworbene Kunstmaterial bisher in keiner der drei bezeichneten Richtungen methodisch vollständig verarbeitet haben. In der strengen Lehre der Schule weiss man heute noch nichts von Richard Wagner. Desto unwiderstehlicher ist die Anziehung und desto gefährlicher die Vehemenz, mit der sich die aus der klassischen Zucht entlassenen Kunstjünger den Hypermodernen in die Arme werfen.

Heute werden die historischen und philosophischen Untersuchungen mit besonderem Eifer betrieben. Und dies wohl wieder aus inneren und äusseren Gründen. Unsere ganze musikalische Entwicklung verlangt nach einer Rückschau. Während noch vor sechzig Jahren auf den Werken eines J. S. Bach der Schleier der Vergessenheit lag, setzen wir heute von jedem gebildeten Musiker die Kenntnis wenigstens der Hauptwerke dieses Künstlers voraus. Der mit der Geschichte näher Vertraute weiss sehr gut, dass z. B. das Studium der Werke der A-Kapellisten des 16. Jahrhunderts eine erwünschte Läuterung und Bereicherung der Kenntnisse moderner Komponisten bilden könnte und dass so mancher schon daraus Vorteile gezogen hat. Nun müsste das Bild der ganzen Musikgeschichte aufgerollt werden, um überall, auf jedem Blatte

der Geschichte die Stelle zu bezeichnen, welche in dieser Weise bildend und fördernd sein könnte.

Eine der wichtigsten Aufgaben der modernen Musikwissenschaft besteht darin, die Denkmäler der vergangenen Zeiten allgemein zugänglich zu machen. Diese kunsthistorische Arbeit vereinigt sich mit der philologischen. Der Forscher geht dann Hand in Hand mit dem Künstler, dem die Aufgabe zufällt, dem vorerst zur Befriedigung antiquarischen Interesses veröffentlichten Werke Leben einzuhauchen durch die Aufführung, die zugleich stil- und wirkungsvoll sein soll. Erst durch die Gegenüberstellung der Kunstwerke, durch die in ihrer zeitlichen Folge übersehbare und in ihrem organischen Entwicklungsgange erfassbare Reihe der Denkmäler erschliesst sich uns die Logik der Thatsachen. Wir lernen die Bedingungen des Fortschrittes in der Kunst kennen, die Ursachen ihres zeitlichen oder zeitweisen Verfalles, die Möglichkeiten ihrer Erhebung zu neuem Gedeihen, die Stilgesetze der verschiedenen Epochen, die Arten ihrer Kunstausübung. Mit Staunen und Bewunderung sehen wir die vielen kleineren Arbeiter im Reiche der Kunst, welche Versuche aller Art anstellen, Versuche, die nicht die Eignung besitzen zu dauernder Vitalität, oder wieder andere Versuche, die fast schon das Richtige erreichen, die sogar als Resultierende vieler vorangegangener Schöpfungen angesehen werden könnten, jedoch in der Folge von dem kommenden grossen Manne in anderer Weise erfasst, zu höherem Gelingen oder gar zu endlicher Vollendung gebracht werden. In der Beurteilung und Wertschätzung solcher Männer der Kleinarbeit, der Vorbereitung und Überleitung unterscheiden sich zumeist die Künstler von den Gelehrten. Den Künstlern taugt nur das Vollendetste je einer Stilperiode, je einer Kunstepoche der Vergangenheit; der Wissenschafter darf nicht ermüden bei der Erforschung all der vorbereitenden und verbindenden Glieder der Kunstentwicklung. Der denkende Künstler könnte aus der genauen Beobachtung dieser Umbildungen viel für seine Arbeit lernen. So verschieden die Bedingungen der einzelnen Kunstrichtungen sein mögen, so bieten sie doch in ihrem Werdegange viele Analogieen. Und so sehr jeder Künstler, jeder wahre, echte Künstler aus dem Vollen schaffen muss, um etwas Ganzes zu bieten, so tragen doch die Erfahrungen und Beobachtungen, die auf dem bezeichneten Wege gesammelt werden, zu dei Ermöglichung der Erfüllung der Mission eines Künstlers bei. Gerade das 19. Jahrhundert bietet uns eine Reihe interessanter Beispiele, wie einzelne Komponisten — allerdings als glänzende Ausnahmen in der grossen Menge der schaffenden Künstler — Vorteile aller Art aus dieser historischen Erkenntnis gewonnen haben.

Was hier von dem Künstler gesagt wurde, das kann ohne weiteres auch auf den Kunstgeniessenden übertragen werden. Ein Kunstwerk wird um so leichter appercipiert, in seiner Eigentümlichkeit erfasst, je geübter die Beobachtung, je geschärfter der Weitblick ist. Dies gilt nicht nur in formaler Beziehung, sondern auch bezüglich des Ausdruckes, der im Kunstwerke liegt.

Natürlich nicht in der Weise, dass man durch derartige Vorbildung desto weicher gestimmt wird, dass die Thränen leichter, rascher fliessen — nein, sondern im Sinne, wie Beethoven die Wirkung eines Kunstwerkes verlangte, wie es Feuer aus dem Geiste schlagen soll. Der grössere Teil der modernen Hörer bleibt in seinen Gesinnungen und Anforderungen bei der Kunst seiner Zeit, geht mit ihr. Die Gefahr ist nicht gross, dass der Einzelne, der historisch geschult ist, in irgend einer Epoche der Vergangenheit mit seinen Sympathien stecken bleibe und in dieser seiner Voreingenommenheit intolerant werde gegenüber der Produktion seiner Zeitgenossen oder anderer Epochen. Diese Folge möge sich in einzelnen wenigen Fällen einstellen. Ein Beispiel dieser Art zeigt sich bei der modernen Kunstsekte der „Caecilianer", die in der Kunst des 16. Jahrhunderts stecken bleiben und Kunstwerke unserer Zeit nur anerkennen, wenn sie in dieser Manier geschrieben, vielmehr nachgebildet sind. Die Nachteile dieser Folgeerscheinung treten zurück hinter der Indolenz der Ungebildeten oder den Vorurteilen der Halbgebildeten, welche moderne Kunstwerke überhaupt nicht achten oder bei der in den ersten Zeiten ihrer Erziehung gerade herrschenden Kunstrichtung mit zäher Exklusivität stehen bleiben. Diesen letzteren hätte sicherlich eine ernste Kunstbildung auf die Beine geholfen, so dass sie imstande wären mitzulaufen.

Die Erforschung der Geschichte der Tonkunst steht im innigsten Zusammenhange mit den historischen Arbeiten über andere Künste, besonders der Dichtkunst. Mit dieser stand die Musik seit ihrer Entstehung in vitalen Beziehungen. Zu keiner Zeit haben die beiden den Kontakt verloren oder aufgegeben. Ab und zu war er gelockert. Die Musik reiht sich so in das Gesamtgebiet geistiger Produktionen und zeigt sich wie diese alle abhängig von socialen, ökonomischen, politischen Bedingungen aller Art. So wie das eigentliche Fachgebiet unserer musikhistorischen Forschung mit grösserem Erfolge bearbeitet sein wird, erschliesst sich für zukünftige Generationen die neue Aufgabe, alle diese Verbindungsfäden aufzuwickeln. Was bisher in dieser Richtung, die man gewöhnlich als Kulturgeschichte bezeichnet, geleistet worden ist, kann nicht als vollgiltig angesehen werden. Da wir Musikhistoriker den Vertretern dieser neu erstehenden kulturhistorischen Schule nicht viel und nicht durchaus Verlässliches bieten konnten, wäre es unbillig, wenn wir von ihnen mehr erwarteten und verlangten. Ich glaube übrigens, dass die meisten anderen Separatgebiete historischer Arbeit in einer ähnlichen Lage sind — vielleicht mit Ausnahme der Geschichte der Dynastieen und der Kriege.

Die Musikhistoriker werden sich in Zukunft auch mit mannigfach anderen Betrachtungsweisen zu beschäftigen haben, wie sie sich für die geschichtliche Auffassung im allgemeinen einleben oder eindrängen. Dieses Arbeitsgebiet ist heute nicht zu überschauen. Ich möchte da nur an eine Erscheinung der neueren Zeit erinnern: an den Versuch, die Evolutionstheorie von Herbert Spencer nicht nur generell, wie es Spencer selbst gethan hat, auf die Geschichte der

Tonkunst zu übertragen, sondern auch in die einzelnen Epochen und auf die einzelnen Gattungen der Musik zu überführen.

Dies leitet uns zu einer anderen Aufgabe der modernen Musikwissenschaft über: neben historischen auch philosophische Studien zu pflegen. Unsere Wissenschaft hat erkannt, dass die Schulung in der Kritik historischer Werke nicht dazu berufen ist, sich einzig an die Stelle des ästhetischen Urteiles zu setzen. Ich denke mir beide vielmehr vereint, so innig verbunden, dass eine Scheidung nicht zu vollziehen ist. Eine Reihe ausgezeichneter Musiker unseres Jahrhunderts hat diese Aufgabe übernommen. Man kann diese literarische Vermittlung der zumeist dem Kreise der Romantiker angehörenden Tondichter den spekulativ philosophischen Erörterungen der eigentlichen Fachmänner dieser Wissenschaft zu mindest zur Seite setzen, wenn nicht über dieselben stellen. Manche philosophischen Erörterungen der grossen Musiker haben neue Bahnen gewiesen. Andererseits verdanken die Künstler mancherlei Förderung den Philosophen, besonders durch Klärung und Festigung bei der schriftstellerischen Behandlung ihrer Prinzipien. Zudem wäre eines Umstandes zu erwähnen, der mir von Bedeutung scheint: die moderne, zumal die modernste Produktion ist vielfach angeregt und beeinflusst von philosophischen, metaphysischen Problemen. Es geschehen da mancherlei Übergriffe seitens der Tondichter auf das Gebiet der Philosophie und der philosophischen Dichtung, die leicht in eine gefährliche Verquickung heterogener Momente ausarten. Immerhin muss anerkannt werden, dass dieser Zug eine gewisse Berechtigung hat: er ist das moderne Gegenstück zu der althergebrachten Verbindung von Musik und Religion, Tonkunst und Liturgie; der religiösen Musik paart sich hier die philosophische Tondichtung, in welche philosophische Gedanken nach ihrer Gemütsseite, ihrem Gefühlsgehalte eindringen. Diese Richtung wird in Zukunft nicht mit einem mitleidsvollen Belächeln oder durch satyrische Verhöhnung abgethan werden können. Es scheinen hier neue unerwartete Aufgaben für die künstlerische Erfüllung und die kritische Behandlung zu erstehen.

Der philosophische Teil der Musikwissenschaft selbst ist momentan im Bannkreis der psychologischen, der psychophysiologischen Studien. Die Untersuchungen über Konsonanz und Dissonanz, über Rhythmus und Arhythmie sind aus den Händen der Musiktheoretiker in die der Psychologen und der Physiologen übergegangen. Die einschlägigen Fragen dürften nur im engsten Anschluss an die historischen Ergebnisse über Einführung und Umwandlung der Konsonanzen und Rhythmen in Kunst und Musiktheorie gelöst werden. Wir kommen also wieder beim Musiker an, der auch in diesem Falle neben dem Musikhistoriker steht. Die Musiker haben die ersten Zweifel ausgesprochen über die Helmholtz'sche Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen. Diese kann als rein akustische und gehörphysiologische Erörterung immerhin ihre Geltung haben und dürfte sie behalten. Musiker und Musikhistoriker können jedoch nur eine von welcher Seite immer zu gebende Erklärung

anerkennen, die in Übereinstimmung ist mit den historischen Thatsachen und den ästhetischen Anschauungen. Die Musikpsychologie, deren Führer Carl Stumpf ist, scheint jetzt auf der richtigen Fährte zu sein. Man würde fehlgehen, wenn man diesen Untersuchungen, sowie anderen, die neuester Zeit in experimentell-psychologischen Kabinetten oder physiologischen Instituten angestellt wurden, eine gleiche Bedeutung für den Musiker oder Musikgelehrten zuerkennen würde, wie den kunstphilosophischen Erörterungen der Musiker, die bereits charakterisiert wurden. Die ersteren dienen, soweit sie bis jetzt vorliegen, rein wissenschaftlichem Selbstzweck und kommen jedenfalls der allgemeinen Psychologie mehr zu statten als der Kunstphilosophie. Vollste Anerkennung ob des daran gewendeten Fleisses kann ihnen nicht vorenthalten werden.

Wertvoller für Kunst und Künstler sind die psychologischen Beobachtungen, die auf dem Gebiete der Biographistik angestellt werden. Der Zusammenhang des Künstlers mit seinem Werke ist für die Kunstwissenschaft von gleichem Interesse, wie die Zusammenstellung von Eltern und Kind für die Naturwissenschaft. Hier eröffnet sich der Denkkraft und der Phantasie des Forschers ein reiches, ergiebiges Feld seiner Thätigkeit. Nichts ist für den Kunstjünger anregender als ein Einblick in Charakter, Gemüt, Arbeitsart, in die Werkstätte grosser Künstler der Vergangenheit und Gegenwart. Der Kunstfreund ergötzt sich an all den Einzelzügen ernster und komischer Art. Hier hat der Aberfleiss der Sammler — ich gebrauche dieses Wort als Parallelbildung zum Wort: Aberglauben — manch überflüssiges Blatt aufgehoben. Die Versuchung, im Äusserlichen, Unwichtigen, Nebensächlichen stecken zu bleiben, ist hier grösser als sonst. Hier setzt sich der Dilettantismus am breitesten an und verführt selbst manchen ernsteren Forscher zu übertriebener, überflüssiger Thätigkeit. Das Belangreichste ist hier die Verfolgung des Werdeprozesses des Kunstwerkes, wie er sich aus den Skizzen, Umarbeitungen, Bemerkungen des Künstlers im Zusammenhang mit seinem Entwicklungsgange, den äusseren und inneren Bedingungen seiner Arbeit ergiebt. Dies ist das subjektive Gegenstück zu dem objektiven Bilde, welches über dem genetischen Gang der betreffenden Kunstgattung und der damit zusammenhängenden Kunstpraxis aufgedeckt werden muss. Die richtige Gegenüberstellung der beiden, die geschickte Einrichtung einer passenden Beleuchtung darf man billigerweise von jedem Musikhistoriker erwarten.

So sehen wir, wie dem Musikforscher neben der streng wissenschaftlichen Arbeit die Aufgabe erwächst, für die Deckung mannigfacher Bedürfnisse des Künstlers und Kunstfreundes Sorge zu tragen. Die Verwendung der angeführten Mittel und die Befolgung der aufgesteckten Wegweiser dürften zu dem Ziele führen, welches das Objekt unserer Erörterungen ist. Im einzelnen wäre natürlich noch mancherlei, noch vieles klarzustellen. Als Gesamtresultierende zeigt sich eine Doppelaufgabe, die ein Vertreter der Musik-

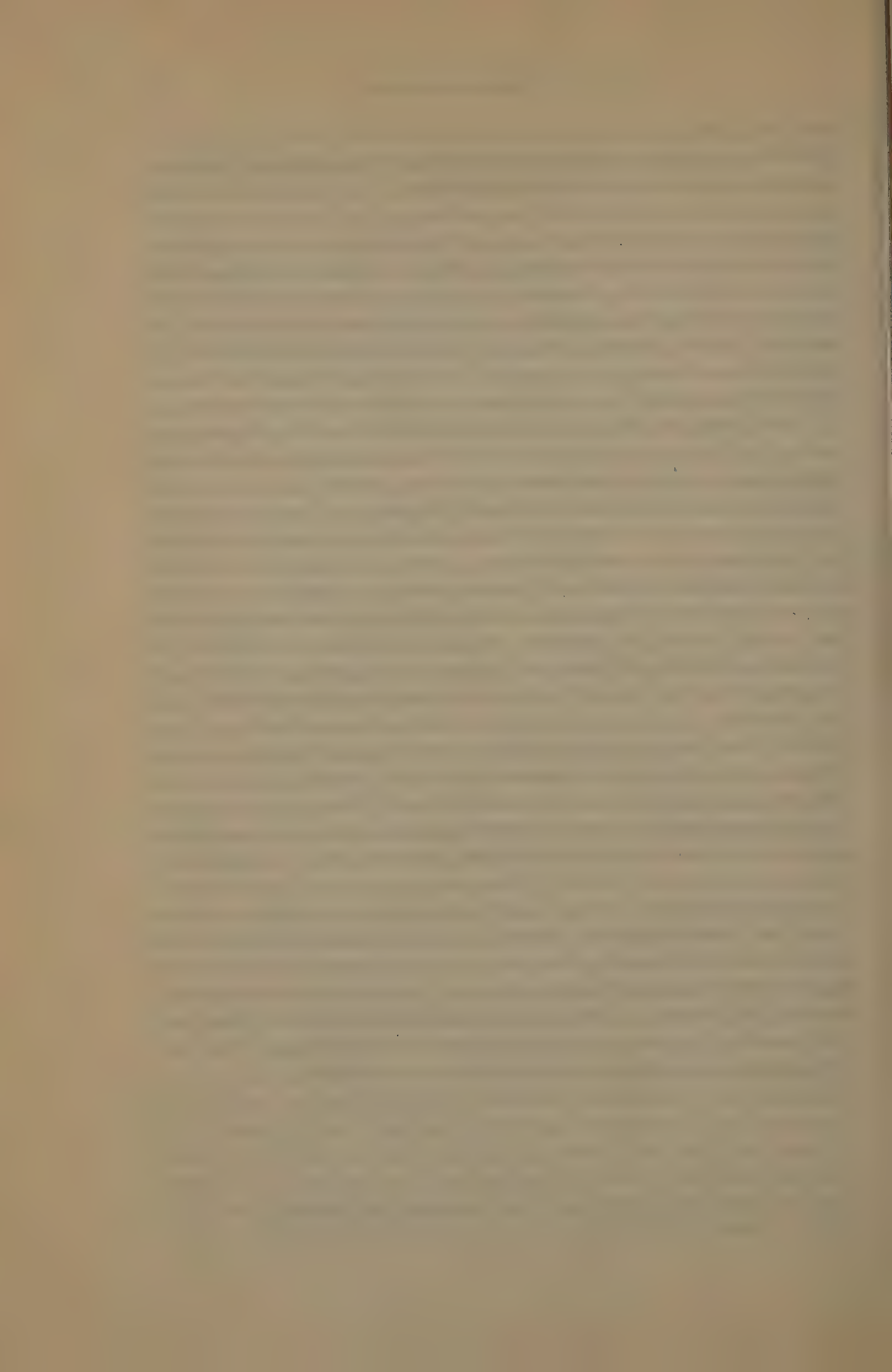
wissenschaft auf der Universität zu erfüllen hat: vorerst die wissenschaftliche Ausbildung derjenigen, die sich diesem Fache widmen und dann die Bildung, Förderung und Anregung von Künstlern, Kunstjüngern und Kunstfreunden. Urteil und Verständnis sollen gehoben und geläutert werden durch das Beispiel der Geschichte, durch theoretische Analyse und ästhetische Untersuchung. Klärung und Aneiferung, nicht Entmutigung sollen die wohlthätigen Wirkungen auf die Künstler sein. Hier sollen auch diejenigen herangebildet werden, die erkoren sind zwischen Produzenten und Konsumenten, zwischen Künstler und Publikum die schriftstellerische Vermittlung zu übernehmen und zwar sowohl diejenigen Künstler, die für ihre eigenen Werke dieses Amt übernehmen, als auch die Schriftsteller und Kritiker von Beruf, die sich in den Dienst der Kunst und Künstler stellen. Die Künstler dürften zumeist nur imstande sein, für ihre eigene Kunst das Mittleramt zu verrichten, wie wir dies bei einzelnen hervorragenden Vertretern der Romantik beobachten und rühmend anerkennen konnten. Je grösser der Künstler, je stärker seine Eigenart, desto schwerer wird es ihm, sich in die Individualität zeitgenössischer Künstler einzuleben und ihnen volle Objektivität zu teil werden zu lassen. Der Künstler lebt für sich und seine Kunst. Zudem finden sich wahre künstlerische Produktivität und wirkliche kritische Begabung nur in den seltensten Ausnahmefällen vereint.

Vorträge und Übungen, letztere in Gemeinschaft mit den Studierenden, sind gleicherweise geeignet, dem Lehrzweck zu dienen. Bei den Übungen ist es nötig, über einen geeigneten Lehrapparat zu verfügen, wie er in den wissenschaftlichen Seminarien gefordert wird. Jeder Besucher der Kollegien soll bald im klaren sein, welcher Art dasselbe ist, ob allgemein oder speziell, vielmehr spezifisch wissenschaftlich. Nach meinen Prager Erfahrungen ist im Auditorium nicht selten aus einem Saulus ein Paulus geworden. Mancher, der anfänglich sich nur für das Allgemeine und auch da nur mit einiger Zurückhaltung interessierte, vertiefte sich in der Folge in das Spezielle. Ohne je darauf auszugehen, für mein Fach Proselyten zu machen bei Studierenden anderer Wissenschaften, zog es so manchen aus seinem Gebiet fort, nicht etwa nur aus der philosophischen Fakultät, sondern auch aus der theologischen, medizinischen und juristischen. Aus der letzteren rekrutierte sich überhaupt die grössere Zahl der Hörer meines Faches. Wie viele Juristen gingen allein seit dem vorigen Jahrhundert zur Musik über! Aus Neigung und Sympathie für den Hörerkreis lernte ich dem herben Ernst rein wissenschaftlicher Strenge die leichtere Art mehr geselliger Mitteilung beizumischen und anzureihen. Dabei kommt die Vorführung praktischer Beispiele zu statten: die Illustrationen beleben den Vortrag — gewisse Übungen werden überhaupt ganz vom Instrumente aus vorgenommen. Man hüte sich, zu wähnen, dass es möglich sei, durch die Einfügung von Beispielen, man gebe sie in welcher Zahl und Ausdehnung immer, geschlossene Folgen der Entwicklung zu illustrieren. Nicht

einmal die Haupttypen der Geschichte können im Rahmen eines Kollegiums gegeben werden. Abgesehen davon, dass die Mittel der Ausführung nur einen Schattenriss der wirklichen Aufführung der alten Zeiten ermöglichen — nicht einmal bei Klavierstücken ist die Reproduktion ganz stilgemäss — so müssen gerade manche Beispiele, die notwendig und geboten wären, ganz weggelassen werden, weil sonst eine ganz schiefe und falsche Auffassung die Folge wäre. Immerhin ermöglichen die überhaupt zulässigen Beispiele die Belebung der Redevorträge. Was das Skioptikon für die Kollegien über bildende Kunst, ist das Klavier in entfernterer Analogie für die Vorträge über Musik. Es erleichtert den Austausch, besonders in den Übungen über moderne Musik. Und mit dieser möchte ich den Zusammenhang nie und nimmer verlieren.

Wenngleich die akademische Lehrkanzel als der feste Pol zu betrachten ist, der die Zeitbewegungen nicht mitzumachen hat, an welchen die jeweiligen Parteiströmungen nicht herankommen sollen, so ist doch der Lehrer nicht unabhängig von individuellen Anlagen und Neigungen. Vom grossen historischen Standpunkte, sub specie aeternitatis, aus betrachtet, haben die Heroen der Vergangenheit eine andere Stellung gegenüber der modernen Literatur, als wenn man diese letztere als Zeitgenosse mit erlebt, mitgeniesst und in der grösseren Öffentlichkeit bespricht. Als Kind der Zeit hat man das Recht, und ich sage, obzwar ich Historiker bin, auch die Pflicht, den Werken der mitlebenden Künstler mit Liebe und Achtung zu begegnen, sie nicht durch unpassende Vergleiche mit den Werken der Vergangenheit zu erdrücken. Den Satz Voltaire's *„On doit des égards aux vivants, on ne doit aux morts que la verité"*, der meine Ansicht bestätigt, möchte ich nicht einzig als Ausfluss blosser Höflichkeit angesehen wissen. Nein, auch gegenüber den Lebenden soll man nebst Billigkeit sowohl Gerechtigkeit als Wahrheit walten lassen, und die grosse Gefahr, die so oft eintritt, vermeiden, aus zu grossen Rücksichten für den einen zur Rücksichtslosigkeit gegen die anderen sich bestimmen zu lassen.

Nicht mitzuhassen, sondern mitzulieben, mitzuraten, mitzuhelfen ist die Pflicht des Wissenschafters der Musik. Kunst und Kunstwissenschaft haben nicht getrennte Gebiete, deren Scheidelinie scharf gezogen wäre, sondern nur die Art ihrer Bearbeitung ist verschieden und wechselt nach den Zeitläuften. Je enger der Kontakt der Wissenschaft mit der fortschreitenden Kunst und den lebenden Künstlern, desto näher kommt sie ihrem Ziele: durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken.



# BERICHT

über

# bemerkenswerte musikalische Bücher und Schriften

aus dem Jahre 1898

Von

Hermann Kretzschmar.



Wie in der praktischen Musik sich die Neuausgaben und die Aufführungen alter Tonwerke mehren, so wächst auch in der Musikwissenschaft der historische Sinn ersichtlich. Das vergangene Jahr zeigt das darin, dass unter den Büchern und Schriften, in denen musikalische Fragen erörtert werden, die geschichtlichen Arbeiten bei weitem überwiegen. Nur die vorlauten Dunkelmänner, die geistig oder geschäftlich vom Parteiwirrwarr leben, können diese Thatsache bedauern. Alle unbefangenen Musikfreunde müssen sich darüber freuen; denn nur eine umfassende Kenntnis von durch Erfahrung bewährten Thatsachen sichert ein besonnenes und gerechtes Urteil. Die Zeit der lediglich durch philosophisches Nachdenken und Behaupten gewonnenen Freihandästhetik, die in allen schwierigen Lagen versagt, ist vorbei.

Da, wie bekannt, für geschichtliche Studien die Bibliothekskunde eine der wichtigsten Voraussetzungen bildet, so berichten wir zunächst kurz über den Zuwachs, den sie im Jahre 1898 erfahren hat. Er beschränkt sich auf ein einziges grösseres Werk, doch ist das ein sehr wichtiges: Der Katalog der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek (Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles) von Alfred Wotquenne.

Von Brüssel, das durch Fétis die Heimat, durch Gevaert ein Hauptsitz der historischen Richtung geworden ist, das ihren Wert durch die Leistungen der neuen belgischen Komponistenschule bekundet hat, darf man von vornherein ein vorzügliches Bibliothekwesen erwarten. Die Kenner wissen seit langem, dass die Thatsachen diesen Erwartungen entsprechen. Weitere Kreise haben sich davon früher schon durch den Katalog der Fétis'schen Bibliothek überzeugen können; der neue Katalog des Brüsseler Konservatoriums berichtet über weitere bedeutende Vorräte. In der geistlichen Musik nimmt allerdings die Bibliothek des Konservatoriums keinen hervorragenden Platz ein. Uns Deutsche interessieren aber in dieser Abteilung die reichen Sammlungen von Kompositionen P. E. Bachs und G. Telemanns. Die Kirchenkantaten des letzteren liegen in Brüssel vollständig vor und können diejenigen, die es noch nicht wissen, darüber belehren, dass der Fleiss, mit der Seb. Bach dieses Gebiet gepflegt hat, im 18. Jahrhundert nicht vereinzelt war. Die Stärke der Brüsseler Konservatoriums-Bibliothek liegt in der weltlichen Musik, über deren

vokale Bestände der vorliegende erste Band berichtet. Im nächsten haben wir wahrscheinlich das Verzeichnis der Instrumentalmusik zu erwarten. Das Madrigal ist genügend und mit einigen seltenen Stücken, die französische Oper vorzüglich, die italienische in einzelnen Meistern wie Scarlatti, fast gut, in ganzen wichtigen Perioden und Schulen, wie der Florentiner und der Venetianischen, auffallend spärlich, nicht einmal mit den Neudrucken vertreten. Das Brüsseler Konservatorium schlägt aber alle verwandten Institute mit seinem Besitz an Monodien, Kantaten und andern Formen des begleiteten Sologesangs. Von Gagliano ab sind alle Hauptwerke und alle Hauptvertreter der Solokantate da: L. Rossi, Carissimi, Scarlatti, Steffani, Stradella u. s. w. Aber auch für die Studien in der Geschichte des deutschen Liedes bietet der Katalog ein ausserordentlich reiches Material. Die ganze Liedkomposition, die zur sogenannten Berliner Schule gehört, ist nirgends in Deutschland so vollständig — die kleinen und unbekannten Arbeiten eingeschlossen — beisammen. Die Anordnung des Katalogs ist vorzüglich, einen Reiz erhält er durch sehr schöne Facsimiles; die literarischen Nachweise Wotquennes nehmen von der neuen deutschen Literatur nur wenig Notiz (cf. L. Rossis Orfeo. S. 445).

Bei Gelegenheit der italienischen Nationalausstellung, die im verflossenen Sommer in Turin stattfand, hat die dortige Nationalbibliothek einen Katalog der von ihr ausgestellten Musikalien unter dem Titel: Manoscritti e libri a stampa musicati esposte dalla Biblioteca Nazionale di Torino (Florenz 1898) veröffentlicht. Er umfasst die Hauptstücke der Bibliothek, die nur zu den bescheidneren gehört. Die Vorfahren des heutigen italienischen Königshauses, aus deren Besitz die Sammlung stammt, scheinen im 16. Jahrhundert Musik eifriger gepflegt, dann aber, als die kostspielige Oper einsetzte, sich zunächst und ähnlich wie die Hohenzollern zurückgehalten zu haben. Ausser durch Madrigale und verwandte Formen, über die wir schon durch Emil Vogel Auskunft haben, interessiert Turin nur durch einige Theoretiker aus der Renaissancezeit und durch ein Dutzend Hofballets des 17. Jahrhunderts. Beim grössten Teil dieser Ballets ist die Musik verloren; sie sind aber durch die beigefügten Illustrationen wichtig.

Unter den eigentlichen geschichtlichen Arbeiten ist auch diesmal wieder die Biographie am stärksten vertreten. Monumentale Leistungen sind zwar nicht darunter, aber die sämtlichen Beiträge sind entweder als Forschungen oder als neue zeitgemässe Darstellungen bekannten Materials brauchbar.

Den Altersvortritt gebührt dem Buche Michel Brenets über Claude Goudimel. Dieser auf Grund seiner Psalmen bis heute als Tyrtäus der Hugenotten gefeierte Komponist ist nach Brenets Untersuchungen im wesentlichen ein katholischer Komponist. Auch der Ruhm Palestrinas Lehrer gewesen zu sein, muss ihm für alle Zukunft genommen werden. Brenet, bekannt als Verfasser einer kurzen und sehr lückenhaften „Histoire de la Sinfonie“, spricht hier die unwiderlegliche Sprache der Akten.

August Horneffer legt eine Dissertation über Johann Rosenmüller vor, nach der dieser sächsische Tonsetzer in Zukunft nicht mehr an erster Stelle unter den Vertretern der Choralkunst gebucht werden kann. Seine Bedeutung liegt vielmehr in den Vokalkonzerten, die zu hunderten handschriftlich vorliegen und mit der Zeit wohl bei Neudrucken mit berücksichtigt werden müssen. In ihnen zeigt er sich als ein Mittelglied zwischen Schütz und Bach. Auch in der älteren Orchestersuite ist Rosenmüller wichtig für den Übergang der Gattung von der Volksmusik zur Kunstmusik. Die hierher gehörige „Studentenmusik“ vom Jahre 1654 ist übrigens nicht, wie Horneffer meint, verloren, sondern — nach einer Mitteilung Dr. Emil Vogels — in einem Exemplar vorhanden, das Professor Strahl in Giessen besitzt. Bei der Beschreibung dieses Teils Rosenmüller'scher Kunst ist die Bemerkung ernstlich zu beanstanden, dass um 1671 sich die weltliche Instrumentalmusik noch nicht von der Tanzmusik losgelöst habe. Dem widerspricht das Dasein der venetianischen Opernsinfonie und der Versuche in der Violinsonate. — Geburtsort Rosenmüllers ist Ölsnitz im Vogtland, Geburtsjahr sicher nicht — wie bisher angenommen — 1615, sondern wahrscheinlich 1619.

Über Händel und die neuesten Schicksale seiner Kunst hat Bruno Schrader in der Amerikanischen Monatsschrift The Forum (Aprilheft) einen vorzüglich zusammenfassenden Bericht verfasst, der den Titel trägt: „The Handel Revival in Germany“.

Friedrich den Grossen als Musiker und Musikfreund behandelt G. Thouret. Als Flötenspieler kennt die ganze gebildete Welt den Preussenkönig aus den Bildern Chodowieckis und Menzels, als Komponisten ein grosser Teil der deutschen Musiker aus der Breitkopf'schen Prachtausgabe; über seine sonstigen Beziehungen zur Musik hat das meiste L. Schneider in seiner „Geschichte der Berliner Oper“ mitgeteilt. Thouret unternimmt zum ersten Male das Thema zu erschöpfen und gelangt zu dem Ergebnis, dass Friedrich II. die deutsche Musik gefördert habe. Freilich wird zu diesem Zweck J. A. Hasse zu einem deutschen Musiker in italienischem Gewand gestempelt, Hasse, den die Bildergallerie des Konservatoriums zu Neapel noch heute als eine der stärksten Stützen italienischer Musik im 18. Jahrhundert feiert! Thouret hat das Verdienst, für die Frage nach der musikalischen Bedeutung Friedrichs des Grossen, das Interesse weiter Kreise geweckt zu haben. Sicher beantworten wird sie nur ein Historiker, der die Tonkunst der Friedericianischen Zeit aus dem Vollen kennt.

Wenn jemand aus dem Umstand, dass C. F. Pohls grosse Haydn-Biographie immer noch unvollendet geblieben ist, den Schluss zöge, Haydn stehe nicht mehr in der Gunst der Zeit, oder es sei nichts mehr über ihn zu sagen, so wäre das eine grosse Täuschung. Haydn ist heute wie vor hundert Jahren der beliebteste Vertreter erfreulicher Kunst und er ist trotzdem noch in den wichtigsten Punkten ziemlich unbekannt. Wie wenige wissen

z. B. von der Stilverschiedenheit zwischen den früheren und den letzten Sinfonien Haydns? In London der Anakreontiker, in Eisenstadt der Programmmusiker und Romantiker! Wie dunkel seine Entwickelung, wie ungeklärt die Frage nach seinen Lehrmeistern! L. Schmidt, der Verfasser der neuesten Haydnbiographie — im Verlage der „Harmonie" — berührt diese letztere Frage (S. 101) mit der Bemerkung: „Mit der Kunst Sebastian Bachs ist Haydn in Wien zweifellos in Berührung getreten." Wir bezweifeln das dennoch, wollen aber bei dieser Gelegenheit auf eine bisher unbeachtet gebliebene Mitteilung von J. A. P. Schulz verweisen, der als Augenzeuge gesehen haben will, wie Haydn schon 1770 zu Esterhàz „eifrig Händel und Bach studiert habe".[1]) Schmidt will keine Quellenarbeit bieten, sondern nur das in engen Fachkreisen Feststehende dem grossen Publikum vermitteln. Er thut das mit einem hervorragenden Talent für Aufdeckung von Beziehungen zwischen Haydn und Zeitgenossen, zwischen Musik und anderen Künsten.

Mit einem nicht unwichtigen Haydn-Probleme beschäftigt sich der Engländer A. Hadow in einem Buche, das den Titel trägt: A Croatian composer. Als kroatischen Komponisten hat bekanntlich Professor Kuhač in Agram vor einem guten Jahrzehnt Joseph Haydn beansprucht und diese Ansprüche mit der wörtlichen Übereinstimmung oder Verwandtschaft begründet, die zwischen vielen Haydn'schen Instrumentalthemen und kroatischen Volksliedern oder Tänzen besteht. Diese Beziehungen sind höchst wahrscheinlich, aber sie sind noch nicht durch Feststellung der Priorität bewiesen und sie sind mit panslavistischem Übereifer vorgetragen. Was Kuhač in Haydn auf das kroatische „Kolo" zurückführt, könnte ebenso gut für französische, russische oder sonst welche Volksmusik erklärt werden. Wenn Hadow nun die Behauptungen des Kroaten ohne alle Einschränkungen zu den seinigen macht, so lässt sich das daraus erklären, dass jeder Hieb gegen die deutsche Musik zur Zeit den Engländern Freude macht. Wir gönnen ihnen das Streben nach Selbständigkeit und hoffen, dass englische Musik wieder einmal zu der Bedeutung gelangt, die sie in der Kindheit der Kontrapunktik oder in der Madrigalenzeit hatte. Auch heute wieder zeigt die englische Komposition mancherlei eigene Gaben; in der Musikwissenschaft aber treibt man wie in der musikalischen Praxis noch bedenklich viel geistlosen Götzendienst.

Im vorigen Jahre ist an dieser Stelle der Takt, mit dem die Berliner Mozartgemeinde in ihren Mitteilungen die Mitte zwischen populären und wissenschaftlichen Zielen hält, gerühmt, zugleich aber darauf hingewiesen worden, wieviel Jahn für Kenntnis Mozart'scher Kunst noch zu thun gelassen hat. Wenn wir diesen Hinweis hier wiederholen, so soll der Inhalt der diesmaligen Mitteilungen nicht herabgesetzt, sondern nur auf seine biographische

[1]) J. F. Reichardt: J. A. P. Schulz (Allgemeine Musikalische Zeitung III, S. 176).

Einseitigkeit aufmerksam gemacht werden. Er berichtet über Mozarts Geburtshaus, über Leopold Mozarts Grab mit Winken, die in Salzburg hoffentlich verstanden werden. Das Wertvollste sind die Auszüge aus Mozarts Londoner Skizzenbuch vom Jahre 1764. Es bringt aber nicht „kleine Motive“, sondern ganze, knappe aber doch fertige Stücke: Menuetts. Missverständlich kann auch die Bemerkung auf S. 186 wirken: zu den ursprünglichen Taufnamen Mozarts: Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus sei der Name Gottlieb hinzugekommen, er selbst habe sich Wolfgang Amadeus geschrieben. Theophilus, Gottlieb, Amadeus ist doch derselbe Name, griechisch, deutsch, lateinisch!

Als zweites Stück zur Geschichte Mozarts ist Horners Katalog des Mozart-Museums zu Salzburg anzuführen. Er wird gute Dienste zur Vorbereitung auf einen Besuch an Ort und Stelle leisten. Den Nummern und Namen der einzelnen Gegenstände hat Horner Erläuterungen beigefügt, die viel Wissen und Arbeit enthalten. Aus der Bemerkung zur No. 46 (Mozart-Relief-Medaillon) ersehen wir, dass der Schädel Mozarts, der vor Jahren auf geheimnisvolle Weise in den Besitz des Anatomen Hyrtl gekommen war, in ebenso unerklärlicher Art wieder verschwunden ist.

Dem Katalog geht eine sorgfältige Arbeit über die Augsburger Vorfahren und Verwandten Mozarts aus der Feder J. E. Engls, des jetzigen Mozarteum-Sekretärs voraus. Jene Vorfahren waren einfache, der Musik fernstehende Handwerksleute.

Zur Biographie Beethovens und Schuberts liegen Beiträge in Form von Stichen vor. Die Beethoven darstellenden Bilder sind in Werkmeisters „Das Neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen“ als 8. Lieferung erschienen, von Th. v. Frimmel nach seiner bekannten Monographie zusammengestellt und erläutert, erweitert durch einige von den prächtigen Karrikaturen des Bonner Beethovenhauses. Die Ausgabe der Schubert-Bildnisse (von Alois Trost) ist wohl eine Frucht der Centenarausstellung von 1897.

Einen Musiker, den die grosse Welt nicht kennt, führt Karl Nef (in den Publikationen des Historischen Vereins von St. Gallen) vor: Ferdinand Fürchtegott Huber. Er war für die Schweiz ungefähr das, was Silcher für Schwaben. Wie Silcher schritt auch Huber von den volkstümlichen Elementen der Zeit aus, die im Lied insbesondere die Berliner Schule vertrat, zum wirklichen Volkslied selbst und brachte die naiven, an Naturklang reichen Weisen der Berner und Appenzeller Älpler, echt oder nachgebildet, in den Kunstgesang am Klavier und in den Männerchor, die Schweizer Musik im Verein mit Nägeli einen guten Schritt ihrer heutigen Höhe näher. Huber war in seinem ganzen Wesen und in seiner Entwickelung schweizerisch ursprünglich. Auch die Darstellung seines Biographen, der durch eine vorzügzügliche Arbeit über die collegica musica in der reformierten Schweiz und durch seine Redaktion der Allgemeinen Schweizer Musikzeitung bekannt ist hat etwas von diesem Volkszug und erinnert in ihrer frischen, lebensfrohen Gradheit an Gotthelf und Keller.

Ein sehr zeitgemässes Unternehmen hat die „Harmonie“ mit einer Biographie Karl Löwes durchgeführt. Heinrich Bulthaupt, der diese Biographie mit dem Bewusstsein geschrieben hat, dass es sich dabei nicht bloss um einen einzelnen Künstler, sondern um die Zukunft eines wichtigen Stücks deutscher Kunst handelt, empfängt uns mit einer vorzüglichen Begriffsbestimmung der Ballade als Dichtung und streut bis ans Ende treffliche Winke und Bemerkungen hin, die auf feiner musikalischen Empfindung beruhen. In den geschichtlichen Ausführungen ist erfreulicherweise Zumsteeg wieder in Erinnerung gebracht. Denn dieser Komponist wird durch seine volkstümliche Balladenmelodik und durch die geistvollen Randzeichnungen des Klaviers, in denen er die alten Pfade Ernst Bachs und Valentin Herbings weiterging, immer wieder fesseln. Löwe hat ihn bekanntlich wegen seiner unbestimmten und unklaren Form, die er vom Melodram nahm, als „zu aphoristisch“ abgelehnt und sich an Reichardt und Zelter, die ihm in Halle vertraut wurden, angeschlossen.

Bulthaupt behandelt auch die Kompositionen Löwes, die „abseits vom Reich der Ballade“ entstanden sind. Möchten sich namentlich die Dirigenten unserer Männerchöre in diesem Kapitel umsehen!

Oft und mit Recht wird gefragt, warum wir noch keine ordentliche Biographie F. Mendelssohns besitzen? Wahrscheinlich, weil die rechte Zeit noch nicht gekommen ist. Erst fünfzig Jahre sind seit des Künstlers Tod verflossen und doch hat das Urteil über ihn Perioden der Überschätzung und der Unterschätzung durchlaufen. Je mehr es sich klärt und festigt, desto allgemeiner wird man wohl zu der Überzeugung kommen, dass Mendelssohn für die Musik der romantischen Periode eine ähnliche Bedeutung gehabt hat, wie für ihre Poesie und Literatur Ludwig Uhland. In einem ähnlichen Sinn, als eine künstlerische Grösse, die aus der Geschichte unserer Zeit nicht wieder herausgezogen werden kann, betrachtet ihn eine kleine Biographie von Bruno Schrader, die in der bekannten Reclam'schen Bibliothek erschienen ist. Diese Arbeit ist trotz ihres bescheidenen Umfangs die beste Mendelssohn-Biographie, die wir haben, in den Grundlagen unantastbar, in der Kenntnis der Werke, in der Beurteilung des Wesens, im Ton der Darstellung — in jeder Hinsicht erfreulich und empfehlenswert.

Einen besonderen Abschnitt aus Mendelssohns Kunst behandelt ein englisches Buch von Joseph W. G. Hathaway, nämlich seine Orgelkompositionen unter dem Titel: „An Analysis of Mendelssohn's Organ Works“. Der Verfasser giebt sogenannte Analysen, aber sehr trockene und äusserliche. Wenn die Musiker solche Erläuterungen wirklich brauchten und nicht von allein wüssten und sähen, was ihnen der Verfasser sagt, — dann stünde es traurig um ihre Ausbildung!

Mit einem viel besseren Erfolge hat es ein Pole J. Kleczynski unternommen, in das Verständnis eines Teils der Klaviermusik seines Landsmannes Fr. Chopin einzuführen. Das Buch, betitelt: Chopins grössere Werke

— Praeludien, Balladen, Nocturnes, Polonaisen, Mazurkas — Wie sie verstanden werden wollen — giebt so vorzügliche Aufschlüsse über die nationalen Beziehungen der Chopin'schen Kunst, ihren Programmcharakter, über allgemeine Erfordernisse des Vortrags und über Spielfeinheiten, dass es jeder Chopinspieler kennen muss. Vorausgeht aus dem Nachlass Chopins ein unbekannt gewesenes Bruchstück zu einer von Chopin selbst geplanten Schule der Technik, das wunderlich erscheint, aber in dem scharfen Blick für die Natur der menschlichen Hand Bedeutung besitzt. Die Übersetzung des aus polnischen Vorträgen entstandenen Buchs durch Fräulein Janotha ist zuweilen nicht recht deutsch.

Die im vorigen Jahrbuch bereits erwähnte Ausgabe von Briefen und Schriften Hans von Bülows hat im Jahre 1898 durch einen dritten Band Briefe eine wertvolle Fortsetzung erfahren. Der Brief ist für lebhafte Künstlerseelen, für impulsive und explosive Geister die vorteilhafteste Form, sich zu äussern. Bülows Briefe stehen deshalb schon als geistige Leistungen, als Ausdruck seiner eigentümlichen, bedeutenden Persönlichkeit hoch über seinen Abhandlungen und Schriften, fesseln überall durch energische Regungen eines gewaltigen Temperaments, eines aussergewöhnlichen, grossen Charakters, rühren und bewegen durch den ungeschminkten Bericht über die Schwierigkeiten, die im Lebensgang dieses Künstlers zu besiegen waren, durch den unbeabsichtigten Einblick auf schwere Seelenleiden. Ihren Hauptwert haben sie aber als Beiträge zur künstlerischen Zeitgeschichte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Ist in ihrer Musik neben der Wiedererweckung alter Tonkunst der Kampf um die sogenannte neudeutsche Dichtung die wichtigste Erscheinung, so wird man zum vollen Verständnis jenes Kampfes und seines Verlaufs nicht ohne eine genaue Kenntnis der Bülow'schen Briefe gelangen können. Das vergangene Jahr hat diesen Quellenschatz noch um zwei weitere Stücke vermehrt; das erste sind die Briefe R. Wagners an F. Heckel, das andere der Briefwechsel zwischen Franz Liszt und H. v. Bülow (herausgegeben von La Mara). Auch diese beiden Bände werfen wieder klares Licht über manche Vorgänge, die noch künstlich im Dunkel gehalten werden, wenn sie auch nicht die Bedeutung der „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt" erreichen, mit dem (i. J. 1895) La Mara das Hauptstück zur Geschichte der neudeutschen Frage vorgelegt hat.

Dass inzwischen die Partei, auf deren Seite in den kritischen Zeiten Bülow als Fahnenträger stand, vollständig gesiegt hat, sieht man daraus, dass sich alte Gegner bemühen, mit ihr Frieden zu schliessen. Das deutlichste Zeugnis für den heutigen Stand der Sache hat im vorigen Jahre die Thatsache erbracht, dass man in Berlin eine „Wagner-Ausstellung" unternehmen konnte, wie der Volksmund den Plan getauft hat. Eigentlich war es eine „Allgemeine Musik-Ausstellung", deren Ertrag für ein Wagnerdenkmal in der Reichshauptstadt verwendet werden sollte. Bis zu welchem Grad diese

Ausstellung verfehlt und schlecht geleitet war, zeigt ihr „Offizieller Katalog“. In Gruppe I soll eine „Graphische Darstellung der Musik“ gegeben, d. h. also vor allem die Entwickelung der Notenschrift über die Jahrtausende an wichtigen Dokumenten gezeigt, sollen Handschriften bedeutender Meister als willkommene Zugabe beigefügt werden. Und was enthält sie? Vier Direktions-Partituren Mozarts, grösstenteils von fremder Hand angefertigt, eine Sinfonie von Brahms, Kleinigkeiten von Bülow, Liszt, Wagner, Raff, Chopin, eine Sinfonie von R. Kruckow; sechs Bände, 2 Hefte und 2 Einzelnummern Kompositionen von Bruno Ramann. Schade um manches Wertvolle, das in dieser kopflos zusammengestellten Ausstellung verloren sein musste, vor allem die Sammlungen aus dem Königlichen Instrumentenmuseum, die Sammlung alter Theaterzettel, auch die kleine Separatausstellung W. Tapperts, die einen ganz hübschen Apparat zur Geschichte der Notation und der Lautenkomposition bildet. Ein besonderer Katalog berichtet über sie.

Als ein inhaltsreicher Beitrag zur Zeitgeschichte, nicht bloss des hervorragenden Künstlers wegen, den sie behandelt, interessiert auch die Biographie von Joseph Joachim, die Andreas Moser veröffentlicht hat. Seine Darstellung ruht zu einem so grossen Teil auf authentischem Material, dass sie sich dem Charakter einer Autobiographie nähert. Ausser über den Helden selbst erfahren wir besonders über Mendelssohn, Schumann und Brahms viel Neues. Veranlasst ist das Buch durch das bevorstehende sechzigjährige Künstlerjubiläum Joachims und mit der Hingabe und Verehrung gearbeitet, die einer Festschrift gebühren.

Wir schliessen den Bericht über die Biographien des vergangenen Jahres mit der Erwähnung der Arbeiten, die Johannes Brahms gelten: 1) Hermann Deiters: Johannes Brahms. 2) Albert Dietrich: Erinnerungen an Johannes Brahms. 3) J. V. Widmann: Johannes Brahms in Erinnerungen. 4) A. Steiner: J. Brahms I

Deiters giebt einen Generalbericht über das Leben und die Werke des Komponisten seit 1880, der als Abschluss der früheren von Deiters geschriebenen Brahmsbiographie zu gelten hat. Der Verfasser charakterisiert in seiner staatsmännischen Art, theoretisch vorsichtig und besonnen die Kunst von Brahms und betont nachdrücklich die Einheit zwischen Künstler und Menschen. Dietrich berichtet wertvoll über die Jugend, insbesondere die Düsseldorfer Zeit von Brahms und giebt über Entstehung einzelner Werke wichtige Notizen. Widmanns Buch ist fast ausschliesslich dem Menschen und dem Freunde gewidmet und bereits so bekannt, wie es seine Wärme und Anschaulichkeit verdient. Steiner, dessen Arbeit an einem ziemlich versteckten Orte niedergelegt ist (im 86. Neujahrblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich) hat sich die Werke von Brahms für eine spätere Arbeit aufgespart und schildert hier den äusseren Lebensgang in gedrängter Kürze, aber ausserordentlich frisch und auf Grund von Briefen, persönlichen Erlebnissen und

Mitteilungen naher Freunde. Eine köstliche Anekdote steht auf S. 20. In einer Züricher Aufführung von Schumanns A moll-Konzert bläst am Ende des ersten Themas des ersten Satzes der Oboer in dem Vorschlag zwischen cis und d statt e: fis. Fis im D moll-Accord. Brahms aber spielt auf dem Klavier dieses Fis nach — ob aus Mitleid mit dem Musiker oder aus Übermut — wer weiss es! Er konnte in beiden gross sein.

---

Die zweite Abteilung geschichtlicher Arbeiten besteht aus Beitragen zur Musikgeschichte im allgemeinen, zur musikalischen Länder- und Ortsgeschichte, zur Geschichte einzelner musikalischen Perioden, Fächer, Formen, Instrumente.

Wir wissen alle, dass die Zeit zu einer erschöpfenden Universalgeschichte der Musik noch lange nicht gekommen ist. Wenn sich aber die Versuche, die ganze Musikgeschichte in Form eines Handbuchs zusammenzudrängen, immer wieder erneuern, so ist das etwas anderes. Solche Handbücher sind unentbehrlich und sie lassen sich so ausführen, dass der Wissenschaft nichts vergeben, sondern noch genützt wird, sofern nur der Verfasser der rechte Mann ist. Dieses Zeugnis muss Herrn J. Matthew, der früher eine Literatur der Musik vorgelegt hat und jetzt mit einem „Handbook of Musical History“ auftritt, versagt werden. Er spricht über die unbegleitete Monodie ohne Quellenwerke wie die Jenaer und Colmarer Liederhandschriften zu nennen und zu kennen, er weiss nichts von Haberls Forschungen über Dufay, er glaubt noch an das alte Hawkins'sche Märchen von den Leitinstrumenten in Monteverdis „Orfeo“. Diese Stichproben genügen.

Zur musikalischen Landesgeschichte sind zwei französische Arbeiten zu verzeichnen. Die erste ist der zweite Jahrgang von Baudouin la Londres Annuaire international de la Musique, eine Statistik aus der deutlich hervorgeht, welche überraschende Fortschritte das französische Musikwesen in der Organisation macht. Der Beisatz im Titel: international ist unberechtigt. Aus Leipzig z. B. ist nur der Bachverein erwähnt und im allgemeinen scheinen nur die Institute und Personen berücksichtigt zu sein, die selbst für sich gesorgt haben.

Die zweite dieser französischen Arbeiten ist ein Aufsatz Maurice Emanuels über „La Musique dans les Universites allemandes“ im Juniheft der „Revue de Paris“. Dieser Aufsatz wird soeben ins Englische übersetzt und hat auch in Deutschland viel mehr Beachtung gefunden als frühere einheimische Arbeiten, die den Gegenstand gründlich behandelten. Emanuel hat in soweit Recht, dass die Musik auf den deutschen Universitäten besser vertreten ist, als auf den französischen; er malt aber unsre Verhältnisse viel zu rosig und befindet sich über sachliche Grundfragen wie über Personalverhältnisse vielfach im Irrtum.

Die Orte, über deren Musikgeschichte das vergangene Jahr Beiträge gebracht, hat sind Innsbruck, Mannheim, Dresden, Genua. Dr. Franz Waldners

Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck bringen aus Rechnungen und Quittungen geschöpfte Notizen, die die äusseren Verhältnisse der Hofmusiker unter Kaiser Maximilian (1490—1519) betreffen. Gehalt, Geschenke, Verpflegung sind das Hauptthema dieser Mitteilungen; es fällt aber auch manche Auskunft über Kopfzahl der Kapelle, über technische Einrichtungen und über biographische Fragen ab. Für die Lebensgeschichte Hofheimers und Isaaks ist Waldner wichtig.

Über die Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hof hat Dr. Friedrich Walter einen Band in den „Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz“ veröffentlicht, der Heidelberg berührt, im wesentlichen aber den wichtigen Mannheimer Oper- und Musikzuständen des 18. Jahrhunderts gewidmet ist. Von Spezialisten muss die Walter'sche Arbeit beachtet werden. Ihr Hauptwert liegt im Anhang und seinen Dokumenten; unter ihnen ist das allgemein interessanteste die Autobiographie Holzbauers.

Der Umstand, dass im letzten September 350 Jahre seit der Gründung der jetzigen Königlichen Hofkapelle in Dresden vergangen waren, hat eine Arbeit veranlasst, die die Königlich Sächsische Musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch (1826—1898) behandelt, sich „Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums“ nennt und von Dr. Hans von Brescius verfasst ist. Unter den vielen Themen, die bei der gegebenen Gelegenheit sich zu einer Huldigung für das in der älteren Geschichte der sächsischen Musik so wichtige Institut eigneten oder aufdrängten, hat sich der Verfasser so ziemlich das schwierigste gewählt und ist der Schwierigkeit der Aufgabe trotz guten Willens bei augenscheinlichem Mangel an Übung und Vorbildung erlegen. Es steht wenig Neues und Wichtiges in dieser Festschrift, aber manches in der Auffassung oder im Thatsächlichen Irrige.

Für Genua hat Ambrogio Brocca eine Statistik über die Opernaufführungen im Teatro Carlo Felice veröffentlicht, die sich über die letzten siebenzig Jahre erstreckt und den Historikern zuverlässiges Material in einer durch Bericht und Bemerkungen angenehm gewürzten Form bietet.

Eine Art Ereignis für die musikalische Bücherliteratur liegt im vergangenen Jahr im Erscheinen einer Geschichte der Musiktheorie vor; diese Aufgabe, an die sich bisher noch niemand getraut hat, ist von Hugo Riemann durchgeführt worden. Die gesamte Musikwissenschaft in ihrem bald fördernden, bald hemmenden Verhältnis zur musikalischen Kunst zieht allerdings auch Riemann nicht in Betracht, sondern er beschränkt sich im wesentlichen darauf, die Entwickelung der Theorie auf Grund der wichtigsten theoretischen Werke vom 9. Jahrhundert ab darzustellen. Da handelt es sich zuerst um sieben Jahrhunderte der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes in selbständigen Stimmen. Dann setzt am Ende des sechzehnten Jahrhunderts — ganz genau lässt sich das Datum nicht angeben — das Zeitalter

der Harmonik ein; wir finden plötzlich bei Peri, bei Cavalieri, Caccini, Viadana, bei weltlichen und geistlichen Musikdramatikern, bei Monodisten und Chormusikern den sogenannten Generalbass, die Begleitung des Gesangs in eine Skizze, eben die bezifferte oder unbezifferte Bassstimme zusammengedrängt, als eine fertige, überkommene Einrichtung. Es beginnt die Zeit der Generalbassschulen bedeutender Komponisten, deren Anfänge Riemann S. 421 u. ff. mitteilt und die sich mit handschriftlichen oder gedruckten Beiträgen H. Alberts, A. Scarlattis, B. Marcellos und ähnlicher Meister bis zu S. Bach fortsetzt. Es beginnt die Zeit der Auseinandersetzung zwischen accordischer und kontrapunktischer Anschauung, in der wir noch mitten drinn stehen. Riemann vertritt in diesem Kampfe als einer ihrer Führer die harmonische Partei und hat natürlich die Geschichte der neuen Theorie von ihrem Standpunkt aus geschrieben. Das wird am deutlichsten in seiner Stellung zu J. J. Fux und dessen klassischem, für Vokalstil noch heute unübertroffenen „Gradus ad Parnassum". In der Behandlung der kontrapunktischen Periode hat er sich durch Sonderung des Wichtigen vom Unwichtigen, durch scharfsinnige Kommentierung der Probleme und besonders durch seine Darstellung der Hucbaldfrage Verdienste erworben.

Zur Geschichte eines älteren Abschnitts der Theorie liegt eine sehr umfangreiche Arbeit vor von A. Dechevrens, die den Titel führt: Etudes de Science Musicale. Sie untersucht die Theorie des Gregorianischen Chorals auf Grund der modernen akustischen Ergebnisse und führt seine Tonleitern und die Rangordnung ihrer Intervalle auf das Gesetz von der harmonischen Resonanz zurück. Die Arbeit ist ein bedeutender Beleg für die Herrschaft der Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Auch auf Seite der Skeptiker wird sie Freunde finden durch die lebendige und fesselnde, mit unerwarteten Beispielen aus chinesischer Musik bereicherte Darstellung. Das vorliegende Buch verweist auf Fortsetzung der Untersuchungen und in der That hat der Verfasser inzwischen durch autographische Arbeiten sich als eine Autorität auf dem gesamten Felde der mittelalterlichen Musik legitimiert.

Auf einem Gebiet, das mit dem dieser Studien nahe verwandt ist, bewegt sich Georges Houdard mit einer Arbeit über: Le Rythme du Chant dit Gregorien d'après la Notation Neumatique. Die Darstellung, die dieser Verfasser von der rhythmischen Bedeutung der Neumenzeichen giebt, sieht für den Musiker sehr mundgerecht aus, doch ist sie zu dogmatisch gehalten um in Fällen, wo Houdard mit andren Kennern, — insonderheit mit Fleischer, dessen Neumenstudien den breitesten und solidesten Unterbau zeigen, — in Widerspruch gerät, ohne weiteres anerkannt zu werden.

Das im ganzen noch geringe Beweismaterial für die Thatsache, dass die Neumen auch für weltlichen Gesang gebraucht wurden, ist im vergangenen Jahre um ein bedeutendes Stück durch die Veröffentlichung einiger Seiten aus einer Florentiner Virgilhandschrift vermehrt worden. Jules Combarieu

hat sie photographisch facsimilieren lassen und mit einer ausführlichen Erklärung begleitet unter dem Titel: „Fragments de l'Eneide“ vorgelegt. Es handelt sich um Bruchstücke aus der Abschiedsscene zwischen Dido und Aeneas. Nur die pathetischen Stellen in den direkten Reden sind darnach gesungen worden, von der Erzählung des Dichters nichts; — vorausgesetzt, dass das Facsimile das Original ganz getreu wiedergiebt. Die Handschrift stammt aus dem 10. Jahrhundert und wahrscheinlich aus dem St. Gallener Bezirk. Die Komposition selbst hält Combarieu für älter und das Absingen Virgil'scher Dichtungen für allgemein. Das sind Ansichten, die noch des Beweises bedürfen. Dagegen sind die Schlüsse, die er aus der Musik auf die Aussprache des Latein in der Zeit der Niederschrift zieht, überzeugend.

Zwei andere Publikationen des vergangenen Jahres bringen zwar nicht, wie Combarieu, durchaus neues, aber doch bekanntes Quellenmaterial in neuer Form. Die eine ist eine Pustet'sche Ausgabe des Graduale Romanum im Violinschlüssel und in zur Ausführung bequemen Tonlagen, die allen um Systematik und Geschichte der Liturgie bemühten Theologen empfohlen werden kann, die andre ist ein nochmaliger Neudruck der Passion von Thomas Mancinus. Dieses den Typus der alten Choralpassion sehr hübsch veranschaulichende Werk ist u. a. bereits in Schöberleins „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs“ veröffentlicht. Hier erscheint es von K. Knoke herausgegeben in einer Einrichtung der Chorsätze für Männerstimmen, so wie es im Liturgischen Seminare zu Göttingen ausgeführt wird. Mit der Einstreuung von Chorälen in die alten Choralpassionen, wie wir sie auch in dieser Ausgabe finden, wird ein arger Holzweg betreten. Es handelt sich für die heutigen liturgischen Reformen nicht darum, neue Formen frommen Konzerts im Gottesdienst zu gewinnen, sondern um die Wiederaufnahme von in der Vergangenheit bewährtem Bräuchen. In diesem Falle also um die Frage, ob wir den Lektionsgesang wieder aufnehmen können und dürfen. Diese Frage zu bejahen macht die Kenntnis des reinen Mancinus geneigt; auf Grund der Göttinger Bearbeitung müsste sie unbedingt verneint werden.

Dass musikalisch-liturgische Fragen nicht bloss die christlichen Kirchen unsrer Zeit bewegen, ergiebt sich aus einem Vortrag, den Professor Emil Breslaur über das Thema: „Sind originale Synagogen- und Volksmelodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?“ veröffentlicht hat. Breslaur geht wohl zu weit, wenn er diese Originalität bestreitet. Allerdings kommen die stilistischen Elemente der Synagogengesänge auch anderwärts vor, bei Slaven, bei Orientalen und Magyaren namentlich. Aber auch im Auswählen und Anpassen zeigt sich eine Eigentümlichkeit und den Ausschlag giebt der Effekt. Der hebt aber die jüdische Tempelmelodie scharf genug von den liturgischen Gesängen der meisten Völker und Kulte des heutigen Europas ab.

In die früheste Zeit der neueren Kunstmusik führt Wilhelm Meyer mit einem Aufsatz über „Der Ursprung des Motetts“, der im 2. Hefte

des letzten Jahrgangs der Nachrichten von der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften abgedruckt ist. Nach ihm besteht das Wesen des Motettenstils darin, dass zu einer reich kolorierenden Hauptstimme (Tenor), die den liturgischen Text hat, andre Stimmen verschiedener Liedertexte im einfachen Stil singen. Diese Sprach- und Textmengerei hat sich ja in Resten noch bis ins 18. Jahrhundert erhalten, aber als wesentlicher Zug der Motette wird sie nur in der niederländischen Periode gelten können.

Viele wissenschaftliche Kräfte hat wieder die Musik des sechzehnten Jahrhunderts in Bewegung gesetzt. Das wichtigste dieser Stücke ist ein Vortrag von W. Barclay Squire, der unter dem Titel: „On an early sixteenth Century Ms. of English Music etc.“ Mitteilungen über einen bisher unbekannten Codex in der Bibliothek des berühmten Eton Colleg macht. Dieser geschriebene Band ist das englische Seitenstück zu dem von Hugo Riemann in der Leipziger Universitätsbibliothek entdeckten. Er bringt geistliche Chormusik von englischen Komponisten aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, deren hier zum erstenmal genannte Namen die grosse Lücke, welche die englische Musikgeschichte zwischen Dunstable und Fayrfax aufweist, einigermassen ausfüllen. Wir nennen weiter einen Aufsatz Haberls in seinem Kirchenmusikalischen Jahrbuch: Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur, der einen neuen Ligaturenschlüssel mitteilt. Ferner gehört hierher der Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger, den Arthur Prüfer nach den Originalen mitgeteilt und mit einer guten Einleitung und mit trefflichen Erklärungen versehen hat. Der Gegenstand dieses Briefwechsels ist hauptsächlich die Kunst Eccards, seiner Genossen und Nachfolger; er hat aber nach verschiedenen Richtungen noch bedeutenden Nebenwert; einmal durch die idealen Ansichten über Musik die er enthält, zweitens durch die Beziehungen zwischen der romantischen Strömung zu Friedrich Wilhelms IV. Zeiten und den musikalischen Restaurationsbestrebungen Winterfelds, drittens durch den Niederschlag Goethe'schen Geistes, der sich im Ton dieser Korrespondenz äussert.

Ein einzelnes Stück aus der Choralistenzeit behandelt Prof. Dr. Friedrich Zelle im Wissenschaftlichen Jahresbericht der 10. Realschule zu Berlin, nämlich die Geschichte des Chorals: Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

Zwei grössere Beiträge zur Geschichte des geistlichen Lieds im 16. Jahrhundert giebt der Holländer D. F. Scheuerleer. Das eine ist eine Neuausgabe des „Ecclesiasticus“, einer niederländischen Sammlung von 116 Liedern, deren Dichtungen Psalmentexte paraphrasieren. Der Ecclesiasticus gehört unter die Werke, die zur Verbreitung der neuen Lehre in den Niederlanden sehr viel beigetragen und auch die Liebe zum Gesang, die ja die ganze evangelische Christenheit beseelte, ausserordentlich vermehrt haben. Hoffentlich werden seine schönen Melodien durch Scheuerleers Ausgabe auch in Deutschland bekannter, sie sind geeignet, die bei uns in der Umbildung befindlichen Begriffe

vom Wesen des Chorals zu klären, sie sind Muster einer lebendig empfundnen, freien und flüssigen Musik. Unter den Quellen, auf die sie zurückgehen, befinden sich auch die in F. M. Böhmes Sammlung viel benutzten „Souterliedekens", die die ältesten Niederländischen Psalmenbearbeitungen in Liedform sind, und zu ihrer Zeit zwanzig Auflagen erlebten. Eine Geschichte dieser Souterliedekens mit Bibliographischen Beigaben bildet das zweite Stück der oben erwähnten Beiträge Scheuerleers.

Für die Geschichte des weltlichen Liedes haben wir zwei Arbeiten. Dr. John Meier, der den Unterschied zwischen Volkslied und Kunstlied behandelt, weist die Auffassung des Volkslieds als eins vom Volk gedichteten Lieds unter die romantischen Illusionen. Es giebt nur Kunstlieder von einem bestimmten Dichter verfasst, Volkslieder werden sie durch die Verarbeitung, durch Anpassung und Änderungen. Grossen Reiz erhält die Abhandlung durch zahlreiche und vortreffliche Beispiele.

Karl Vossler beschäftigt sich in einer Heidelberger Dissertation mit dem Deutschen Madrigal und seiner Entwickelung bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Madrigal war ein italienischer Import, eine künstlerisch spielerische, bald galant gewordne Dichtungsart, die unsrer Musik in der Zeit des Chorlieds allerdings sehr genützt hat, ebenso wie der englischen, die damals nach dem Ausweis vorhandner Bibliotheksverzeichnisse sehr stark nach Deutschland exportierte. Das Madrigal ist mit in die Oper übergegangen, ohne dort die Bedeutung zu erlangen, die ihm nach Arteaga insgemein zugeschrieben wird. Es ist auch in unser begleitetes deutsches Sololied mit übergegangen und hat da poetisch sehr verderblich gewirkt. Durch den Göttinger Hainbund und durch die französischen Muster, die mit Hagedorn ins Lied kamen, wurde es endlich glücklich überwunden.

Einen kleinen Spezialbeitrag zur Geschichte des deutschen Lieds liefert noch W. Tappert mit einer Abhandlung über die Kompositionen des Goethe'schen Erlkönigs, die er von Corona Schröter ab bis in die siebenziger Jahre verfolgt. Zum Teil ist die Arbeit ein Abdruck von Aufsätzen, die der Verfasser im „Musikalischen Wochenblatt" vor 27 Jahren veröffentlicht hat.

Die Geschichte der Oper, die wir schon mit Broccas Genueser Statistik berührt haben, ist mit drei Arbeiten vertreten. Die erste bringt einen kurzen Bericht Cesare Musattis über die Drami Musicali di Goldoni. Die Komödien dieses Dichters waren im vorigen Jahrhundert als Opernlibretti sehr beliebt, Musatti nennt die hauptsächlichsten — 20 an der Zahl — die zu etlichen fünfzig Opern benutzt worden sind und giebt vielleicht damit heutigen Opernkomponisten einen nützlichen Wink. Die zweite dieser Arbeiten bringt einen Neudruck von Gay-Pepuschs Beggars Opera, jener berühmten dramatisierten Räubergeschichte, die mit ihren Balladen und Gassenhauern das stolze Gebäude der italienischen Oper und ihre Herrschaft in Europa zuerst zum Wanken brachte. Auch das andre weniger wichtige Singspiel Gays: „Polly"

ist mit veröffentlicht und in einer vortrefflichen Einleitung Sarrazins die Kunst- und Kulturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, eindrucksvoll beleuchtet worden. Die dritte hier einschlagende Arbeit besteht aus einer Sammlung von Referaten, die Max Kalbeck in zwei Bänden unter dem Titel Opern-Abende veröffentlicht hat. Die Reihe der Komponisten, die hier vorgeführt werden, beginnt mit Gluck und reicht bis auf die neueste Zeit — es sind Kunstbetrachtungen — deren Lektüre dem Leser Belehrung und Genuss bereiten wird.

Zur Geschichte der Instrumentalmusik hat der Holländer J. W. Enschedé einen Beitrag gebracht, der unter dem Titel „Marschen en Marschmuziek in het Nederlandsche Leger der achttiende Eeuw, den niederländischen Marsch des achtzehnten Jahrhunderts und die gesellschaftlichen, militärischen und musikalischen Einflüsse, unter denen er sich entwickelte, mit vielen Notenbeispielen anschaulich schildert. Im Vergleich zu den Preussischen Armeemärschen sind die Quellen und das Wesen der Niederländischen Marschmusik reicher; sie scheut nicht vor ungewöhnlichen Formen, liebt das Lustige und Volkstümliche bis zur Ausgelassenheit. In dem Oxenstierna-Marsch wird sogar das Eselsgeschrei nachgeahmt.

Eine andere Arbeit auf diesem Gebiete hat Oscar Bie in einem starken Band über „Das Klavier und seine Meister“ veröffentlicht, dessen lehrreicher Inhalt die Aufgaben behandelt, die sich Weitzmann und Shedlock gestellt haben. Zu seiner Verbreitung werden auch die vielen trefflichen Illustrationen beitragen.

Dem mehrfach angeführten fleissigen Musikfreund D. F. Scheuerleer verdanken wir noch ein weiteres nützliches Buch, das die ältere Geschichte der Instrumente um sichere Grundlagen vermehrt. Unter dem Titel: Oude Muziekinstrumenten en Prenten en Fotografieën etc., giebt es ein glossiertes Verzeichnis aller Gemälde aus den älteren Niederländischen Schulen, auf denen musikalische Instrumente vorkommen.

Den geschichtlichen Arbeiten ist auch die dritte Auflage des Schubert'schen Buchs über die Orgel nahe gerückt. Diese Neuauflage, von Dr. Rud. Schwartz bearbeitet, ist eine Bereicherung des bekannten und bewährten Ratgebers für Organisten. Weil es die Geschichte des Instruments mit berührt und fördert, sei auch J. Snoers Lehrbuch der Harfe hier mit erwähnt.

Der Rest von Arbeiten, der in 1898 ausserhalb des Geschichtsgebiets entstanden ist, erscheint fast bedenklich klein. Doch wird wohl ein anderes Jahr das Gleichmass wieder herstellen.

Zwei dieser Arbeiten gehören zur Akustik, von deren Nutzen für die Musik als Kunst die Mehrheit der Musiker noch nicht überzeugt ist. Da indessen akustische Untersuchungen den elementaren Ton- und Klangsinn, also die treibende Kraft und Grundbedingung aller musikalischen Arbeit und Begabung fördern, kann eine Teilnahme für die Leistungen auf diesem Felde gewiss nicht schaden. Zur Orientierung dient die erste dieser Arbeiten Alfred

Jonquières Grundriss der musikalischen Akustik um so besser, als der Verfasser auch etwas von Musik und von ihrer Geschichte versteht. Die zweite dieser Arbeiten ist eine Abhandlung von Carl Stumpf, dem heutigen Hauptvertreter der Lehre von den Tonempfindungen, über Konsonanz und Dissonanz. Der Verfasser ist diesem Thema schon einmal von einer sehr schwierigen Seite, von der griechischen Musik her, und historisch nahegetreten; hier verfolgt er es physiologisch, von Helmholtz ausgehend, gegen die Dualisten gewendet und mit Ergebnissen, die ästhetisch anregen.

In das Vorland der Tonkunst, in das Gebiet wo Musik und Sprache sich begegnen, führt uns ein Buch, das von Th. Siebs unter dem Titel „Deutsche Bühnenaussprache“ veröffentlicht worden ist. Es hat sich eine Kommission gebildet, die nach Art der Académie française eine einheitliche Behandlung unsrer Muttersprache auf allen deutschen Bühnen regeln und überwachen will. Um die Grundlagen ihres Regiments bekannt zu geben, veröffentlicht sie unter ihren Mitteilungen eine Arbeit über „Die Aussprache der deutschen Laute“ nach den phonetischen Gesetzen. Und diese von E. Sievers herrührende Arbeit ist es, auf die die Musiker aufmerksam gemacht werden sollen.

Eine Frage der Praxis behandelt Dr. Carl Fuchs in einem Buche „Künstler und Kritiker“, veranlasst durch die Umfrage einer Wiener Zeitung, „ob Kritiker Besuche von Künstlern annehmen dürfen?“ Wenn eine solche Frage überhaupt aufgeworfen und feierlich gestellt werden kann, so berechtigt dies zu dem Schlusse, dass in dem Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker Missstände herrschen, deren Beseitigung im Interesse der Kunst wünschenswert ist — sollen doch Künstler und Kritiker Mitarbeiter am gemeinsamen Werk sein. Dies geht auch aus der Schrift von Dr. Fuchs hervor, die überall den geistvollen Musikschriftsteller verrät, der seine Ansichten aus eignen Mitteln bildet.

---

# Das erste deutsche Oratorium

Von

Rudolf Schwartz.



Meine Studien auf dem Gebiete der Musik des alten Pommern haben den Beweis erbracht, dass an der Wende des 16. Jahrhunderts ein reiches Musikleben im alten Stettin blühte, dessen Mittelpunkt der Kantor am fürstlichen Pädagogium, Philippus Dulichius, war.[1]) Zwar welkte mit seinem Tode (1631) diese Blüte rasch dahin, und es gelangte die Kunst erst durch Johann Georg Ebeling, der 1668 nach Stettin berufen wurde, wieder auf einen gewissen Höhepunkt, aber dennoch ist gerade diese Zwischenzeit für die allgemeine Kunstgeschichte von hoher Bedeutung, weil fast genau in ihre Mitte. ins Jahr 1649, die Drucklegung des ersten, bisher bekannten deutschen Volloratoriums fällt. Sein Schöpfer ist der Magister Andreas Fromm, der das besagte Kantorat nur wenige Jahre inne hatte (Anfang 1649—51) und hernach ein reich bewegtes Leben führte. (cf. Allgemeine deutsche Biographie Bd. VIII, S. 139 u. 796.)

Die Bedenken, welche bereits von anderer Seite dagegen geltend gemacht worden sind, dass der Name „Oratorium" von den Betsälen (Oratorien) der Brüderschaft des heiligen Filippo Neri herzuleiten sei, werden durch die das Fromm'sche Werk einleitenden Worte noch mehr bekräftigt. Hier wird eine Parallele zwischen der Musica und der Oratoria [scil. ars] weitläufig durchgeführt und gezeigt, dass nicht nur fast die sämtlichen Gesetze der einen Kunst, auch die der anderen sind, sondern dass auch beide Künste in ihrer äusseren Wirkung ziemlich übereinstimmten, und dass die Musik „nicht weniger Kraft, die Gemüter zu bewegen" habe, als die Rednerkunst. Aus diesen Gründen, so fährt Fromm fort, „habe ich nach meiner wenigen Wissenschaft in derselben versuchen wollen, ob man nicht auch hierin gantze actus könne aufstellen, wie in der Oratoria sonsten geschiehet". Diese Stelle beweist deutlich, dass bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts das Bewusstsein für den Zusammenhang des geistlichen Musikdramas mit den

[1]) Die von mir neu herausgegebenen Tonsätze des Meisters (Leipzig, Breitkopf & Härtel) bestätigten bei ihrer vorjährigen Erstaufführung durch die Berliner Königliche Hochschule für Musik nicht nur ihre Stichhaltigkeit für alle Zeiten, sie kennzeichneten ihren Schöpfer zugleich als einen Grossmeister deutscher Tonkunst, dessen Name den ersten Grössen seiner Zeit wird zugezählt werden müssen.

Aufführungen der römischen Oratorianer entweder völlig geschwunden, oder wenigstens nicht ein allgemeines war. Mir war von jeher dieser angebliche Zusammenhang bedenklich erschienen und ich glaube, dass sich die Frage auf folgende Weise leichter lösen lässt. Bestand einmal die Ansicht, dass die Musik im Grunde dasselbe vermöge und ausdrücken könne, wie die Rednerkunst, so war der Begriff „actus musicus“ und „actus oratorius“ ziemlich gleichbedeutend, nur dass die Ausdrucksmittel natürlich verschiedene waren, und da es wohl keinen actus musicus gab, welcher des oratorischen Aktes völlig entbehrte, so konnte die generelle Bezeichnung, *actus oratorius*, denn die Rednerkunst galt als die vornehmere, auch auf solche Veranstaltungen bezogen werden, bei denen die Musik eigentlich die Hauptrolle spielte. Diese Auffassung herrscht auch noch bei den älteren Oratorien. Was war denn die Predigt, welche zwischen die beiden Teile des Oratoriums eingelegt wurde, anders, als ein actus oratorius? Als sich dann die Kunstform musikalisch immer mehr ausweitete, und die Predigt allmählich gänzlich wegfiel, blieb der Name „Oratorium“ bestehen, während die Vorstellung dieses ursprünglichen Zusammenhanges immer mehr verloren ging.

Zum Vorwurf seines actus musicus dient dem Stettiner Kantor die *Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus*, wie sie der Evangelist Lukas im 16. Kapitel (V. 19—21, 24—25) erzählt. Aber Fromm benutzt nicht bloss das reine Bibelwort, er schmückt vielmehr den Evangelientext durch allerlei Zuthaten aus, in denen fast alle Keime des späteren Oratoriums *in nuce* enthalten sind. Sogar die eingefügten Choräle, die wir in der Sebastiani'schen Passion (1672) und den Kirchenoratorien Matthesons wiederfinden, begegnen uns schon hier. Wir haben in ihnen also ein Specificum der norddeutschen Kirchenoratorien zu erblicken, dessen ältestes bisher bekanntes Denkmal uns hier vorliegt.

Nach der einleitenden Sinfonie (2 Geigen und Bass) und dem ariosen Gesange des Prologus (Vers 19—21 des Evangeliums) stimmt Lazarus, Altsolo mit figurierter Violdigambenbegleitung und Continuo, den Choral „Herzlich thut mich verlangen“ an, worauf eine kurze abermalige Sinfonie zu dem zweiten Choral „Mit Fried und Freud fahr' ich dahin“ überleitet. Der „himmlische Chor“ begleitet den Heimgang des Entschlafenen mit der Motette von Jacobus Gallus „ecce quo modo moritur justus“, die bekanntlich auch häufig in die Passionen eingelegt wurde. Ein Engel, Sopransolo, feiert darauf in einer freien Arie, wiederum mit obligater Violdigambe und Continuo, die Herrlichkeit des Lazarus nach dem Tode. Einen stark realistischen Zug bekommt der bisher streng kirchliche Charakter der Komposition durch den folgenden Chorus profanus „Das Sauflied“, welches der reiche Mann und seine Zechgenossen anstimmen. Sehr treffend wird hierbei der reiche Mann als der Ausgelassenste von allen dadurch charakterisiert, dass er dem Chore immer den Text vorsingt, den die Zechbrüder dann gemeinsam als Refrain

wiederholen. Mit einer „lustigen“ Sinfonie (fugato) schliesst diese merkwürdige Scene ab. Nachdem die Zechgenossen sich entfernt haben, beginnt der reiche Mann, ohne dass man den eigentlichen Grund dafür einsieht, über die Bitterkeit des Todes zu klagen. Noch unvermittelter, wie ein wirklicher deus ex machina erscheint dann Gott selber und heischt ihn hart an mit den Worten: „Gehe hin, du Verfluchter in das höllische Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln“. Die Bitten des reichen Mannes, „Gott möge mit ihm nicht ins Gericht gehen“, sind indessen vergeblich, der Herr besteht auf seinem Machtspruch und verschwindet, während jener in die Hölle gestossen wird. Diese von Fromm frei erfundenen Scenen bekunden den feinen Sinn ihres Schöpfers für das dramatisch Wirksame, denn es wird hier die einfache Erzählung des Evangelisten (Vers 22) in eine wirkliche dramatische Handlung umgesetzt. Die Vorgänge in der Hölle (Vers 23) schildert eine reine Instrumentalmusik. Erst mit dem Rufe „Vater Abraham, erbarme dich meiner“, der anfangs schüchtern, dann immer dringlicher aus dem Munde des in der Hölle Schmachtenden ertönt, nimmt Fromm das Bibelwort wieder auf. Nachdem der ernste und gemessene Gesang Abrahams (Vers 25) verklungen ist, der dem Sünder auch keine Errettung verheisst, verflucht der reiche Mann die Stunde, in der er geboren ist. Hierauf tritt eine allgemeine Pause ein, das signum silentii generalis. Vermutlich wurde an dieser Stelle die Predigt eingeschoben.

Der zweite Teil des Oratoriums entbehrt der dramatischen Handlung und hat einen rein betrachtenden Inhalt. Er besteht aus zwei 6stimmigen Chören, die von Gamben, Lauten, Posaunen, Trompeten, Pauken und der Orgel begleitet werden, und einer Soloarie für Sopran mit obligater Violdigamba und Continuo. Diese drei Nummern stehen jedoch in engstem Zusammenhang untereinander, da sie ihren musikalischen Bedarf mit Motiven des Chorals „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“ decken. In dem ersten Chore wird der Aufgesang, im zweiten der Abgesang des Chorals verarbeitet, während der Choral im zweiten Teil der Arie vollständig gebracht wird. Dieser ganze Teil des Oratoriums bildet also eine musikalische Einheit und ist in seiner Anlage einem Instrumentalsatze vergleichbar, dessen dünner instrumentierte Mitte von zwei wuchtigen Ecksätzen umrahmt ist. Der zweite Chor, der den eigentlichen Schluss des Oratoriums bildet, erinnert übrigens in seiner ganzen Haltung an die alte gratiarum actio der Passionen.

Die musikalische Bedeutung des Werkes liegt in den Sologesängen, aus deren ganzem Gefüge der Hang des Komponisten zum subjektiven Pathos und charakteristischer Ausgestaltung des Textes deutlich zu Tage tritt. Alterierte Intervalle, die bekannten chromatischen Quartengänge, entlegene Melodiesprünge, die motivische Fortspinnung der Gesangsmelodie auf höheren Tonstufen zum Ausdruck des gesteigerten Gefühls u. s. w. u. s. w., kurz, das ganze Rüstzeug der Satztechnik der italienischen Monodie wird aufgeboten,

um dem poetischen Text einen adäquaten musikalischen Ausdruck zu verleihen. Angemerkt mag aber werden, dass Fromm im Gegensatze zu den Italienern auf jede koloristische Ausschmückung der Singstimme verzichtet. Auffallend ist die obligate Gambenbegleitung bei den Arien und Chorälen. Hier liegen offenbar Einflüsse der Orgelmusik vor. Hervorzuheben sind ferner die häufigen Instrumentalsätze als musikalische Ausdeutungen voraufgegangener scenischer Vorgänge. Für die Komposition des Bibelwortes ist der ariose Stil gewählt. Verrät derselbe, namentlich durch die häufigen Cadenzen, noch eine starke Beeinflussung durch das Madrigal, so gewinnt doch Fromm in ihm ein vortreffliches Ausdrucksmittel für die Charakteristik der einzelnen Personen, da er jeder einzelnen derselben durch die verschiedene Haltung ihrer Gesangsweisen ein bestimmtes musikalisches Gepräge giebt, so dass sich die einzelnen Charaktere auch musikalisch deutlich von einander abheben.

Einen geringeren musikalischen Wert als die Sologesänge haben die im einfachsten Kontrapunkt gesetzten Chöre, die sich, mit Ausnahme des „Saufliedes“ an der dramatischen Handlung nicht beteiligen; aber doch ihrer eigentlichen Aufgabe, die Klangwirkung zu beleben und den Gefühlsausdruck zu steigern, vollauf gerecht werden.

Über die Art, wie das Werk aufzuführen sei, giebt Fromm selber ausführliche Anweisungen, aus denen der Zusammenhang seines Oratoriums mit den mittelalterlichen Volksschauspielen und ihrer geteilten Bühne ersichtlich wird. Da eine zweiteilige Bühne in der Kirche nicht wohl aufgeschlagen werden konnte, so verlangt Fromm, dass der chorus profanus unten in der Kirche, der chorus sacer dagegen auf einer höheren Empore stehen solle. Ebenso solle auch Lazarus, „bevor er in den Himmel kommt“, im untern Raum der Kirche singen: „dieweil die Helle unten sey“. Der Prologus solle „an einem Orte von der Orgel weg allein gestellet werden“, damit er von allen gehört werden könnte. Seine Vorschrift endlich, dass der Chor nicht stimmweise gruppiert, „sondern an vielen Orten in den Kirchen herumb gesetzet werden solle“, weil auf diese Weise die Vokalisten viel besser zu verstehen seien, erinnert an einen ähnlichen diesbezüglichen Vorschlag, der vor einigen Jahren durch die Zeitungen ging.

Die Frage, welche Vorlagen Fromm bei der Komposition seines Oratoriums benutzte, zieht eine Reihe anderer Fragen nach sich, die hier nur angeregt, nicht aber gelöst werden sollen. Ich gedenke an einer anderen Stelle noch einmal ausführlicher darauf zurückzukommen. Möchte man auf der einen Seite an einen Einfluss Carissimis auf Fromm glauben, so erheben sich auf der anderen Seite sofort schwerwiegende Bedenken gegen eine solche Auffassung. Lassen sich schon für die vielen selbständigen Instrumentalsätze, durch die Fromm die scenischen Vorgänge musikalisch vertieft, keine Seitenstücke bei Carissimi aufzeigen — man könnte hierbei viel eher an die venetianische Oper denken — so steht die bevorzugte Stellung, welche der Choral in dem Werke des

pommerschen Kantors einnimmt, im schroffsten Gegensatz zu den Kunstschöpfungen des italienischen Meisters. Die Thatsache steht ja allerdings unbestritten fest, dass Fromm die Satztechnik der italienischen Monodie vom Grunde aus kannte. Woher stammte aber diese Bekanntschaft? Hatte er die neue Kunstrichtung in Italien aus eigener Anschauung kennen gelernt, oder waren es sekundäre Quellen, aus denen er schöpfte? Dass sein actus musicus nicht etwa den „Ruhm neuer Erfindung“ für sich in Anspruch nehmen solle, dagegen wahrt der Komponist sich ausdrücklich. Nach welchen Mustern arbeitete er also? Schütz und Hammerschmidt kommen hierbei nicht in Betracht; wohl aber könnte Stadens „Seelewig“ (1644) die Vorlage abgegeben haben. Auf jeden Fall bedeutet aber das Werk des Stettiner Kantors, so wie es einmal ist, einen Markstein in der Geschichte des deutschen Oratoriums.

---



# Zur Geschichte des Taktschlagens

Von

Emil Vogel.



Schon bei den Musikaufführungen der ältesten Kulturvölker finden wir den Gebrauch des Taktschlagens als Mittel zur Erreichung eines geordneten Zusammengehens einer grösseren Anzahl Ausführender. So verschiedenartig die Leitung im Altertume ausgeübt wurde, so war sie doch fast immer laut hörbar. Der Anführer befand sich gewöhnlich in der Mitte der Musiker, auf einer erhöhten Stelle, und ordnete den Vortrag teils durch Glocken, durch kräftiges Zusammenschlagen grosser Muscheln, starker Tierknochen, oder anderer Schallwerkzeuge, oder auch durch Händeklatschen. Bei den alten Griechen markierte der Dirigent (Koryphaios) den betonten Taktteil, namentlich bei Instrumentalmusik, durch starkes Niedertreten des Fusses; während bei den alten Römern das Taktgeben durch mehrere, mit eisernen Schuhsohlen versehene Personen verrichtet wurde [1] (pedicularii, pedarii). Wie lange dieses Verfahren, das ein künstlerisches Zusammenwirken ganz unmöglich machte, beibehalten worden, ist nicht nachzuweisen. Seine Unzulänglichkeit, besonders bei komplizierteren Tonstücken, führte zu einem neuen Mittel, die Musik durch Winke, Gesten und Handbewegungen zu leiten. Diese, die Melodie der Singweise gleichsam malende Zeichensprache (Cheironomie) war bereits in der zu Ende gehenden Periode des Altertums, namentlich im Orient, die am meisten angewandte Direktionsweise. Da dieselbe auch bei den Ritualgesängen der alten christlichen Kirche Eingang und Nachahmung gefunden, so verbreitete sie sich im Mittelalter über ganz Europa.[2])

Dass diese Zeichensprache, um eindringlicher zu wirken, öfters durch ein leicht hörbares Aufschlagen auf das Pult mittelst der rechten Hand, einer Papierrolle, oder einem Stäbchen unterstützt worden, ist vermutlich schon im 10. Jahrhundert, in der Zeit des Hucbald'schen Organons, üblich gewesen, also ca. zwei Jahrhunderte vor dem Auftreten des zweistimmigen Discantus (Déchant). Die früheste Bestätigung dafür (die übrigens in ihrem weiteren Wortlaute den Beweis liefert, dass das „Organon" noch im 13. Jahr-

---

[1]) Vergl. Forkel, „Geschichte der Musik", I. S. 381 ff.

[2]) Ausführlicheres siehe Fleischer, „Neumenstudien", I. S. 33 ff., desgl. in den „Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre" vom Pater Ambr. Kienle. („Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1885, S. 158 ff.)

hundert gesungen wurde) finden wir in einem von Elias Salomon, einem Geistlichen in St. Astier (Diözese Perigueux in Südfrankreich) verfassten Traktat „Scientia artis musicae seu doctrinae“ (gedruckt bei Gerbert, III, S. 16—64). In dieser, 1274 dem Papste Gregor X. überreichten Schrift heisst es (l. c. pag. 24): „mit der rechten Hand werden die Absätze (pausas) angegeben (durch Aufschlagen auf das Notenbuch), mit dem Finger oder dem Stäbchen auf die (zu singenden) Noten gezeigt und das Umwenden der Blätter besorgt.“ [1]) Die im 13. und 14. Jahrhundert sich allmählich vollziehende Entwicklung der kunstreichen mehrstimmigen Musik war natürlich an die notwendige Voraussetzung geknüpft, den Notenwerten eine genau bestimmte Mensur und einen sicheren Massstab der Grundbewegung zu geben. Für diesen „integer valor notarum“ der Mensuralmusik bestimmte man die Zeit, die man bei mässiger Bewegung zum Senken und Aufheben der Hand nötig hat, oder, wie der Theoretiker Gafurius [2]) schreibt, so lange ein Atem eines ruhig Atmenden dauert. Da der Dirigent beim Niederschlag das Pult oder Notenbuch berührte, nannte man einen solchen Abschnitt einen Taktus (Berührung). (In älterer Zeit bedeutete die Brevis = zwei ganze Noten einen Taktus.) Das hörbare Taktgeben mittelst einer Papierrolle hat sich bei der italienischen geistlichen Vokalmusik, die gewöhnlich von einem Chor von 16—24 (höchstens 32) Sängern ausgeführt worden, seit den ersten Zeiten der Mehrstimmigkeit bis in unsere Tage erhalten, wie z. B. noch jetzt zu Rom in St. Peter oder in der Capella Sixtina. In Deutschland und England bediente man sich desselben Mittels, doch weniger aufdringlich und nur bei kleineren Kirchenmusiken, bis in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts, wie z. B. noch 1827 in der St. Pauls-Kathedrale in London.

An dieser Stelle verdient der Unterschied in der Leitung geistlicher und weltlicher Musik erwähnt zu werden: In den im alten Kirchen- sogenannten Palestrinastil geschriebenen Werken taktierte man nur nach dem Gesetze der Textbetonung. Eine scharfe, rhythmische Accentuierung, wie sie bei der Instrumentalmusik notwendig, war den alten Mensuralisten fremd; denn sie nahmen, wie aus jeder Seite alter Kirchenmusik zu entnehmen, für die durch den Text bedingten betonten Silben jeden Taktteil in Anspruch. Es konnte also figurierte Musik nur in freier Deklamation ausgeführt werden, weil unmöglich jede betonte Silbe äusserlich durch Niederschlag zu bezeichnen war, da oft die einzelnen Stimmen so gesetzt waren, dass z. B. im Sopran die betonte Textsilbe auf den (modern gesprochen) ersten guten Taktteil fiel, während die nachfolgende Stimme dieselbe betonte Silbe im leichten Taktteile zu singen hatte. Mit voller Absicht setzten daher die Alten keine Taktstriche; denn sie waren nicht nur überflüssig, sondern geradezu verwirrend und zu falschen Betonungen verleitend.

---

[1]) . . . *cum dextra facimus pausas, ostendimus punctos cum digito & stilo & aliquotiens volvimus librum* . . .

[2]) Gafurius, „Practica mus.“ III, 4.

Die uns überlieferten Mitteilungen über die im 16. und 17. Jahrhundert am meisten übliche Musikdirektion versichern uns, dass dafür fast überall, namentlich in der Kirchenmusik, die alt bewährte Papierrolle beibehalten und nur ausnahmsweise, bei einem grösseren Aufgebot von Musikern, durch einen Stab ersetzt worden ist. Von dem Gebrauch des letzteren sind uns zwei gutbeglaubigte Nachrichten überkommen: zunächst ein vom 21. Februar 1564 datierter Brief des Landgrafen Philipp von Hessen an den Kurfürsten August von Sachsen.[1]) Ersterer berichtet über ein Konzert, das gelegentlich eines Banketts beim Kardinal-Grafen zur Helffenstein von 50 Vokalisten und 80 Instrumentalisten veranstaltet worden. „Man hat“, so versichert der Landgraf, „dergleichen wol zusammengestimmbt nie gehört und sich menniglich verwundert, soviel stimmen vnd musici von einem, so ein gülden Stecken in der Handt gehabt, dermassen regiert sollten werden, dass gar keine Dissonanz eingefallen.“ Der zweite Bericht über eine ebenfalls in Rom veranstaltete Massenaufführung liegt uns in einem Schreiben des Violinisten Maugars, eines Mitglieds der Kapelle des Kardinals Richelieu, vor.[2]) Nach einer allgemeinen Schilderung der italienischen Musikzustände, deren Vorzüge vor den heimatlichen der Verfasser willig anerkennt, giebt er nachfolgende Beschreibung einer unlängst am St. Domenico-Tage (4. August) in der Kirche „S. Maria sopra Minerva“ gehörten grossen Musikaufführung: „Vor den beiden Hauptorgeln der Kirche, zu beiden Seiten des Altars, befanden sich zwei und ausserdem im Schiffsraume noch acht weitere Chöre (je vier auf beiden Seiten). Jeder einzelne dieser acht Chöre war, wie üblich, mit einem Portativ (einer tragbaren Orgel) versehen und auf einem gleichweit von einander entfernten, ca. 9 Fuss hohen Gerüst aufgestellt, das so angebracht war, dass sämtliche Musiker sich gegenseitig ansehen konnten. Der Kapellmeister schlug vom ersten Chore aus den Haupttakt, der allen andern Chören durch ihre Unteranführer so blitzschnell übermittelt wurde, dass die ganze Musik nicht nur nicht schleppte, sondern so gut zusammenklang, als wenn sie nach einem Zeitmasse geleitet wäre“.

Von kleineren Chören vorgetragene a capella-Musik, ebenso auch die durch Instrumentalisten verstärkten grösseren Kirchen-Konzerte, wurden in Italien, auch im 18. Jahrhundert, mit einer Papierrolle hörbar geleitet.[3]) Dasselbe Attribut war auch, wie bereits angegeben, in Deutschland in Gebrauch, wurde aber mit äusserster Zurückhaltung angewendet, die sorgsam jede Auf-

[1]) Enthalten im Kgl. Sächs. Staatsarchiv; mitgeteilt durch Otto Kade in den „Monatsheften für Musikgeschichte“, 1872, S. 44 ff.

[2]) Herausgegeben von Er. Thoinan, Paris 1865.

[3]) Als Beweis möge eine Stelle aus Goethes italienischen Reisebriefen erwähnt werden. Aus dem vom 3. Okt. 1786 herrührenden Schreiben aus Venedig erfahren wir, dass der Dichter einer Oratorium-Aufführung in der Kirche dei Mendicanti beiwohnte und darüber sich folgendermassen äusserte: „Es wäre ein trefflicher Genuss gewesen, wenn nicht der vermaledeite Kapellmeister den Takt mit einer Rolle Noten wider das Gitter und so unverschämt geklappt hätte, als habe er mit Schuljungen zu thun, die er eben unterrichtete.“

dringlichkeit als störend und ablenkend vermied. Der „Critische Musicus" von Joh. Adolph Scheibe (Hamburg 1740) meint sogar, es sei genug, wenn der Direktor „die Mensur im Anfange der Sätze ein oder zweimal stark anschlägt und dann mit der Hand, bis zum Schlusse, durch eine mässige Bewegung bemerket . . . überhaupt aber muss er bei der Aufführung selbst das Taktschlagen, so viel wie möglich, zu vermeiden suchen". Missbräuche, wie lautes Auftreten mit dem Fusse, übermässiges Luftfechten, Kopf- und Körperverrenkungen, scheinen sich übrigens schon im 17. Jahrhundert in so beträchtlicher Menge breit gemacht zu haben, dass dagegen scharfe Abweisungen erhoben wurden. So z. B. in dem „Satyrischen Komponisten" von Printz (Leipzig 1696), in Beerens „musikalischen Discursen" (Nürnberg 1719) in der Mattheson'schen „Exemplarischen Organistenprobe" (Hamburg 1719 und 1731) u. s. w.

Als eine wichtige Neuerung gegen die Jahrhunderte hindurch erprobte Leitung von Kirchenmusik entstand, fast gleichzeitig mit der „Erfindung" der Oper (um 1598), die Direktion vom Clavicembalo aus. Schon Monteverdi nennt bei der Aufzählung der Orchesterbesetzung seines 1609 gedruckten „Orfeo" an erster Stelle, also gleichsam als hervorragendsten Vertreter, jenes Tasteninstrument. Dasselbe blieb für die ganze Folgezeit der italienischen Oper der Mittelpunkt, von dem das Gelingen der Aufführung abhing. Der Kapellmeister spielte auf dem Cembalo den Basso continuo nebst dazu gehöriger Harmonie, begleitete die Recitative und gab dem Orchester und den auf der Bühne wirkenden Sängern die nötigen Einsätze durch Gebärden, oder durch Winke mit der Hand. Dieser Brauch zur Darstellung des *dramma per musica* ist nicht allein in Italien gepflegt worden, sondern überall dort, wo die italienische Oper sich festgesetzt hatte — also vornehmlich an den meisten deutschen Fürstenhöfen und zwar schon in der zweiten Hälfte des 17. bis etwa in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Auch die Aufführungen der ersten Hamburger Opern (1678—1751) wurden vom Cembalo aus geleitet.

Ganz verschieden von der oben genannten Direktionsweise wurde die der Theatermusik in Frankreich ausgeübt. Hier wurde zunächst der Taktstab, später der Violinbogen das leitende Element, während dafür das Cembalo nur von den jeweilig anwesenden italienischen Gesellschaften benutzt wurde. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde der Stab durchweg bei den von Lully dirigierten Nationalopern verwendet. Dieser bediente sich dabei eines etwa ein Meter grossen Stockes, mit dem er stark auf den Fussboden stiess. Seine heftige, allzu temperamentvolle Leitung führte sogar seinen Tod herbei: während der Aufführung eines „Te Deum" zur Feier der Genesung Ludwig XIV. von einer Krankheit, hatte er in seinem Eifer mit voller Wucht seinen Fuss getroffen und durch sorglose Behandlung die Wunde derartig verschlimmert, dass er daran starb (1687). — In der Zeit um 1720, in der inzwischen die Entwicklung der Orchestermusik zu einer stetig steigernden Ausdrucksfähigkeit gelangt war, wurde die Führung des Orchesters, auch bei Opern, dem Primgeiger (Konzert-

meister) übertragen. Dieser spielte aus seiner Stimme und gab, wenn Temposchwankungen eintraten, den Takt mit dem Violinbogen an. Das laute Aufschlagen desselben auf das Pult oder den Souffleurkasten (wie namentlich Habeneck zu thun pflegte) blieb im ganzen 18. bis etwa in die Mitte des 19. Jahrhunderts das einzige Direktionsmittel, sowohl in der grossen Oper, als in der „Opéra comique". Soviel Stimmen sich auch gegen das störende Geräusch erhoben, wurde es trotzdem beibehalten. Baron von Grimm, der vertraute Freund des Encyklopädisten Diderot, bezeichnet in seinem 1752 anonym erschienenen Schriftchen „le petit prophète de Böhmisch Broda" (cap. IV) den Taktschläger der Pariser Oper als einen Holzhauer (boucheron), ähnlich auch Rousseau in seinem Musiklexikon (1767) unter dem Artikel „Battre la Mesure". „Die Oper in Paris", so heisst es dort, „sei die einzige in Europa, in der man den Takt schlägt, ohne ihm zu folgen, während man ihm anderwärts ohne Aufschlagen gehorcht." Bei dieser Gelegenheit verbreitet sich Rousseau auch über eine interessante Einzelheit im Unterschied von französischer und italienischer Taktierweise: „Während die letztere in einem vierzeitigen Takte die beiden ersten Zeiten betont und die beiden anderen unbetont lässt, bei einem dreizeitigen Takte ebenfalls die beiden ersten Zeiten betont und nur die dritte nicht betont, schlägt die französische nur die erste Zeit und markirt die anderen durch verschiedene Handbewegungen nach rechts und links, die ohne jede Präcision ausgeführt werden und sogar das schnellere oder langsamere Tempo ganz dem Belieben des Sängers überlassen." Eine ähnliche Klage über das laute Taktschlagen erhebt 1797 Grétry in seinen Memoiren.[1]) Er giebt zwar den Rat, das überflüssige Hervortreten in der Leitung zu vermeiden, gesteht aber doch, dass z. B. bei grossen Chören, bei denen zugleich getanzt und gesungen und der Vorderraum der Bühne durch eine Menge Tanzender eingenommen wird, ein starkes Aufschlagen auf das Pult nicht zu entbehren ist, um auch denjenigen Sängern, denen die Bewegungen des Kapellmeisters durch die Menge des auf der Bühne befindlichen Personals verdeckt sind, die Mensur anzugeben. Es sei dies leider für den Zuhörer sehr störend, da dieser dadurch sofort aus der Illusion gerissen werde. Die Zähigkeit, mit der man an dem einmal eingebürgerten lauten Dirigieren mit dem Violinbogen festhielt, veranlasste auch noch Berlioz (in dessen *Soirées de l'Orchestre,* Paris 1859) zu einem derb-satirischen Proteste. Erst vor etwa 40 Jahren fand der Taktstab wieder Eintritt in die Pariser Oper.

Das in England übliche Verfahren, kleinere Gesangschöre zu leiten, war, wie ich bereits angab, mit dem auf dem Kontinent allgemein gebräuchlichen vollständig übereinstimmend: Die Papierrolle bildete auch hier, bis in die dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts, das alleinige Mittel, eine richtige und gut gelungene Wirkung zu erzielen. Grössere Choraufführungen mit

[1]) „Mémoires ou Essais sur la Musique." Vol. III, 424. *Un batteur de mesure est ordinairement le destructeur de toute illusion.*

Orchester aber erhielten ihre Vortragsanweisungen vom Ende des 17. Jahrhunderts ab lediglich vom Cembalo oder von der Orgel aus. So leitete z. B. Händel seine Opern von einem Cembalo, seine Oratorien von einer Orgel. Auch noch die 1784 in der Westmünster-Abtei veranstaltete Händel-Gedächtnisfeier, an der 525 Musiker mitwirkten, wurde in der Joah Bates übertragenen Hauptführung allein von der Orgel aus bewältigt; in gleicher Weise die Musikfeste zu Birmingham und zwar zuletzt noch im Jahre 1829. — Die in Frankreich etwa seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in Anwendung gekommene leitende Thätigkeit des Konzertmeisters fand (ebenso wie in Deutschland) auch in England Nachahmung, hier jedoch nur bei absoluter Instrumentalmusik (Symphonien, Ouverturen u. s. w.) und unter Beihülfe eines in der Mitte des Orchesters am Flügel sitzenden zweiten Dirigenten. Der erstere, der „Leader" genannt, war, wie schon seine Titulatur angiebt, der eigentliche Direktor, während der andere, der „Conductor" in der ihm vorliegenden Partitur nachlas und auf dem Flügel begleitete, sich im übrigen aber um das Orchester nur insofern bekümmerte, als zum Zusammenhalten des Ganzen nötig war.[1]) Bei aller Vorzüglichkeit der einzelnen Orchestermitglieder konnte bei solcher Direktionsweise, ein präcis ausgeführtes Ensemble nur schwer erreichbar sein, schon weil der „Leader" aus seiner Stimme spielte und daher die Einsätze den übrigen Musikern nur nach dem Gedächtnis bezeichnete. Haydn, der sonst fast durchweg mit seinem Violinbogen dirigierte, folgte bei der Aufführung seiner in den Räumen von Hannover Square gespielten Symphonien der englischen Sitte und leitete als „Conductor" vom Flügel aus. In dieser Weise wurden noch die Konzerte der „Philarmonic Society" von 1813 — bis zur Saison 1832/33 geleitet; nur Spohr[2]) (1820) und Mendelssohn[3]) (1829) bedienten sich ihres Taktstockes. Zu diesen Ausnahmefällen ist noch Carl Maria v. Webers Konzert (Covent Garden-Theater, März 1826) zu rechnen, in dem dieser nach deutscher Art, also nicht als „Conductor", den Takt gab — freilich nicht mit seinem seit Jahren gebrauchten Taktstocke, sondern mit einer Papierrolle.[4]) Die endliche allgemeine Einführung des Dirigentenstabes geschah erst in den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts, zunächst durch George Smart, Bishop u. a.

Bezüglich der in **Deutschland** üblichen Orchesterleitung im 18. Jahrhundert war man bisher der Meinung, dass die Führung des Ganzen vom

---

[1]) Vergl. „Aus Moscheles' Leben", S. 74: *Was heisst denn das „Conductor Mr. Clementi"? Er sitzt da und blättert die Partitur um, aber ohne seinen Marschallstab, den Taktierstock, kann er doch seine musikalische Armee nicht anführen. Das thut also nur der Vorgeiger und der Conductor ist und bleibt eine Null.*

[2]) „Selbstbiographie", II, 86 ff. Spohrs Angabe (S. 87): *man sah bei Symphonien und Ouverturen von da an* (bei seiner Leitung 1820) *Niemand mehr am Piano sitzen* ist, wie oben nachgewiesen, nicht zutreffend.

[3]) Siehe Lampadius, „Fel. Mendelssohn", S. 72.

[4]) Weber, M. M. v.: „Carl M. v. Weber", II. Bd., S. 666.

Primgeiger ausging und dass daher ein besonderer Kapellmeister nicht fungierte. Wenn man aber den im Waltherschen „Lexicon“ (Leipzig 1732) enthaltenen Titelkupfer von Joh. Christoph Dehne als Beweisstück trauen darf, so wird jene Annahme, wenigstens für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, fallen müssen. Erwägt man übrigens, dass ein den damaligen Orchesterverhältnissen widersprechendes Phantasiebild als Beilage zu einem so grundlegenden und so bedeutenden Werke nicht vorausgesetzt werden darf, so wird man dem Kupferstiche eine gewisse Beweiskraft nicht versagen. Das Blatt veranschaulicht uns einen Teil eines in vollster Thätigkeit befindlichen Orchesters: im Vordergrunde rechts erblickt man eine Orgel, auf der ein Generalbassist seines Amtes waltet. Links davon, dicht bei dem letzteren steht der dirigierende Kapellmeister, der mit ausgebreiteten Armen in beiden Händen je eine Papierrolle umfasst hält. Dahinter ein Bassist und ein Geiger, offenbar der Konzertmeister, der die Tempoangaben des Kapellmeisters den Instrumentalisten übermittelt. Von diesen sieht man nur drei weitere Geiger, einen Oboebläser und sieben Trompeter und Posaunisten. Von sonstigen Einzelheiten abgesehen, bestätigt uns also der Stich, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die alleinige Herrschaft des Violinbogens noch nicht durchgeführt worden ist. Dies geschah erst, soweit nachweisbar, in der zweiten Hälfte. Welcher Anteil an dieser Umwälzung der Fortentwicklung der Instrumentalmusik zukommt, mag hier ununtersucht bleiben, gewiss ist aber, dass auch das Beispiel, das die Pariser Oper bot, ebenfalls dazu beigetragen — zumal in einer Zeit, in der die Geschmacksrichtung der Franzosen als die massgebenste anerkannt und nachgeahmt wurde.[1]) Bald übernahm bei allen Instrumentalkonzerten (Symphonien, Quverturen) der erste Geiger die leitende Rolle. Er gab, wenn nötig, aus der ihm vorliegenden Violinstimme mit dem Bogen das Tempo an oder spielte, wenn er das Taktschlagen unterlassen konnte, selbst mit. Bei grösseren Musikaufführungen, in denen ausser Orchester auch Chöre mitwirkten, trat ein zweiter Dirigent hinzu, der am Flügel die Ordnung der Singstimmen überwachte und bei Recitativen die Begleitung ausführte. Nur bei Massenkonzerten wurde die Leitung von drei Direktoren vollzogen. Dem Dritten, der mit einer Papierrolle oder mit der Hand gleichsam das Oberkommando ausübte (oder, wie es auch hiess, „die Battuta gab“), fiel die Aufgabe zu, dafür zu sorgen, dass der Konzertmeister und Flügelspieler, der gewöhnlich den Titel *Kapellmeister* führte, in Übereinstimmung blieben. In dieser Weise wurden z. B. die im Burgtheater veranstalteten Oratorienaufführungen der 1771 gegründeten „Wiener Tonkünstler-Societät“ dirigiert.[2]) Wo aber die Oberleitung fehlte, war ein wirkliches einheitliches Zusammengehen der Vortragenden schwer zu erreichen. Obgleich auf gewisse Übelstände, die bei einer zweifachen Direktion nicht zu vermeiden

[1]) Derselben Ansicht ist auch J. v. Seyfried gewesen. Vergl. dessen Aufsatz in der Mainzer „Caecilia“, 13. Bd., S. 233.

[2]) Siehe Hanslick, „Geschichte des Konzertwesens in Wien“, S. 93.

waren, mehrfach durch Wort und Schrift hingewiesen wurde, wie von Forkel, Gottfried Weber u. a., so verging doch noch lange Zeit, ehe eine unbeschränkte Alleinherrschaft wieder in Aufnahme kam. Nach Forkel[1]) sollte diese nur vom Flügelspieler ausgeübt werden, während von anderer Seite[2]) das Übergewicht des Konzertmeisters verlangt wurde. Zu den eifrigsten Verfechtern des unausgesetzten (niemals hörbaren) Dirigierens mit einem Taktstock, gehörte Gottfried Weber. In seinem 1807 in der „Allgem. Musikal. Zeitung" (IX, 805 ff.) veröffentlichten Aufsatze tritt er begeistert und energisch dafür ein. Soweit meine Untersuchungen ergeben, ist die früheste in Deutschland erfolgte Einführung des modernen Taktstockes in das Jahr 1801 zu setzen. Sie ging vom Hofopernhause in Darmstadt aus und darf sich rühmen, von der Hand eines deutschen Fürsten ihre erste Anwendung erfahren zu haben: Landgraf Ludewig zu Hessen, seit 1806 Grossherzog, ein begeisterter Kunstmäcen und selbst vortrefflicher Musiker, namentlich als Violinist, pflegte an den Proben seiner Hofkapelle teilzunehmen und bei der ersten Violine mitzuspielen. Vom Jahre 1801 an bediente er sich, an einem mit der Partitur versehenen Notenpulte vor dem Orchester stehend, als Leitungsmittel des Taktstockes.[3]) Der Gebrauch desselben wird wahrscheinlich bis in die ersten Monate des genannten Jahres zurückgehen; denn schon bei den Proben zu der am Charfreitag 1801 in der Darmstädter Stadtkirche veranstalteten Aufführung von Grauns „Der Tod Jesu" leitete der Landgraf mit einem Taktstabe von der Kanzel aus. Die Einführung des Taktstockes in Wien[4]) lässt sich erst 1812 bei der von Mosel ausgeübten Leitung des Winter'schen „Timotheus" bestimmt nachweisen; die in Dresden[5]) geschah 1817 durch Carl Maria v. Weber und endlich die für die Gewandhauskonzerte zu Leipzig[6]) erst 1835 durch Mendelssohn.

---

[1]) „Genauere Bestimmung einiger musikal. Begriffe" („Direktion einer Musik"), Göttingen 1780. Nachgedruckt 1783 in Cramers „Magazin der Musik" I, 1039.

[2]) So z. B. in dem von Joh. Ferd. v. Schönfeld edierten „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag", Prag 1796.

[3]) Vergl. Thomas, „Die Grossherzogl. Hofkapelle unter Ludewig I." 2. Aufl. S. 35 ff. *im Jahre 1801 verlegte der Landgraf die Proben und Konzertvorstellungen aus dem Kaisersaal im Schloss in das alte Hofopernhaus. Von nun an wirkte der Landgraf nicht mehr bei der ersten Violine mit, sondern stand an einem Notenpulte, auf welchem die Partitur lag, vor dem Orchester und hatte einen Dirigierstab in der Hand, womit er zu Zeiten das Tempo nach seiner Intention angab, oder auch abklopfte und Korrekturen machte.*

[4]) Vergl. Hanslick, l. c. S. 94.

[5]) Siehe Weber, l. c. II, S. 655.

[6]) Siehe Dörffel, „Geschichte der Gewandhauskonzerte", S. 84.

# VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1898 erschienenen

# Bücher und Schriften über Musik.[1])

Mit Einschluss der Neuauflagen und Übersetzungen.

Von

**Emil Vogel.**

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

## Lexika und Verzeichnisse.

**(Bourgault-Ducoudray, L. A.)** Catalogue des oeuvres de L. A. Bourgault-Ducoudray. Paris, typogr. Chamerot. — 8°, 7 S.

**(Breitkopf & Härtel.*)** Konzert-Handbuch. V: Militär- (Harmonie-) Musik deutschen u. ausländischen Verlages. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 120 S. gratis.

**Challier, Ernst.*** Grosser Duetten-Katalog. Giessen, Challier. — 4°, 118 S. ℳ 5.

**Challier, Ernst.*** Siebenter Nachtrag zum Grossen Lieder-Katalog (Juli 1896 bis Juli 1898). Giessen, Selbstverlag. — 4°. (S. 1467—1568.) ℳ 3.

**Chevalier, Ulysse.** Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes, en usage dans l'Eglise latine depuis les origines jusqu'à nos jours. Tome I: A—K (No. 1—9935). Louvain 1895 (Paris, Savaète). — 8°, 601 S. 18 fr.

**Couplets-Katalog,** 1., enth.: Couplets, kom. u. heitere Lieder, Soloscenen etc., nach d. Textanfängen geordnet. Leipzig, Sigismund & Volkening. 8°, 79 S. ℳ 1.

**(Curti, Franz.)** Verzeichniss der Werke von Franz Curti. Loschwitz bei Dresden, Frau Franz Curti. — 8°, 8 S. gratis.

**Daten,** Musikalische —. Neuwied, Heuser. — 8°, 8 S. ℳ 0,30.

**Decreta** authentica Congregationis Sacr. Rit. Vol. I. II. ab anno 1588 No. 1. usque ad annum 1870 No. 3233. Romae, ex typogr. S. C. de propaganda fide. (Regensburg, Pustet.) — 8°.

**Dreves, Guido Maria.** Analecta hymnica medii aevi. XXVIII: Historiae rhythmicae. Liturgische Reimofficien des Mittelalters. 7. Folge. Leipzig, Reisland. — 8°, 331 S. ℳ 10.

**Dreves, Guido Maria.** Stunden- u. Glossen-Lieder. (Analecta hymnica medii aevi. XXX. (3. Folge.) Leipzig, Reisland. — 8°, 311 S. ℳ 9,50.

**Eggeling, Georg.** Musikalisches Nachschlagebuch. Quedlinburg, Vieweg. — 8°, 56 S. ℳ 1.

**Eschmann, Carl.** Wegweiser d. d. Klavierliteratur. 4. verm. Aufl. v. Adolf Ruthardt. Leipzig, Hug. — 8°. ℳ 1,50.

**Esposizione** nazionale di Torino 1898 s. Manoscritti.

**Flamme, Chr.** s. Strauss.

[1]) In Russland, Dänemark und Schweden publizierte Werke verdanke ich den Mitteilungen der Herren Nic. Findeisen in Petersburg, Prof. Dr. Hammerich in Kopenhagen und Dr. Lindgren in Stockholm.

**Fuchs, Julius.** A Critique of Musical Composition. Vol. I: From Bach to the present time. Leipzig, Hofmeister. — 8⁰, ℳ 6.

**Generalregister,*** Alphabetisches u. sachliches — zu Nummer 1501 bis 2100 des Cäcilienvereins-Kataloges. Ein Ratgeber... f. kath. Chorregenten . . . (Beilage zur Musica sacra 1898, No. 12; Beilage zu d. Fliegenden Blättern f. kath. K.-M., No. 6.) Regensburg, Pustet. — 8⁰. [32 S.] ℳ 0,40.

**(Hamma & Co.)*** Catalog der Firma Hamma & Co. Saiteninstrumenten. Stuttgart. — 8⁰, 55 S.

**Horner, J.*** Katalog des Mozart-Museums. 2. Aufl. in Druck gelegt durch Joh. Ev. Engl. Salzburg, Kerber. — 8⁰, 31 S. ℳ 0,80.

Officieller **Katalog*** der Allgemeinen Musik-Ausstellung . . . im Messpalast . . . vom 7. Mai bis 12. Aug. 1898. Berlin, Nosse. — 8⁰, 56 S. ℳ 0,50.

**Katalog** des Mozart-Museums . . . s. Horner.

**Konzert-Handbuch.*** Lager deutschen u. ausländ. Verlages. IV: Harmoniummusik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8⁰, 180 S.

**Lackowitz, W.** Der Operettenführer. 2. [Titel-] Aufl. Leipzig, Reinboth. — 12⁰, 392 S. ℳ 2.

**Lackowitz, W.** Der Opernführer. 2 Bde. 2. [Titel-] Aufl. Leipzig, Reinboth. — 12⁰, 432 + 394 S. ℳ 4.

**Lyon & Healy's*** Catalogue of their Collection of rare old Violins: 1896—97. Chicago, the Lakeside Press: 1898. (Titel-Aufl. v. 1896.) — 4⁰, 272 S.

**Manno, Ant.** Bibliografia di Genova. (II, 24: Storia artistica. II, 28: Teatri.) Genova, ist. Sordomuti. — 8⁰, 539 S.

**Manoscritti*** e libri a stampa musicati, esposti dalla Bibl. Nazionale di Torino. (Esposizione naz. di Torino 1898.) Firenze, tip. L. Franceschini. — 8⁰, 24 S.

**Matthew, J. E.*** A handbook of musical history and bibliography . . . s. Geschichte der Musik.

**La Muse** populaire. Nouveau répertoire de romances, chansons et chansonnettes des grands concerts de Paris. Paris, Pascal et Uffler. — 16⁰, 192 S.

**Paloschi, G.** Piccolo Dizionario delle Opere teatrali rinomate . . . 4ª Ed. con notevoli aggiunte per cura di Giuseppe Albinati. Milano, Ricordi. — 16⁰, 173 S. L. 3.

**Programmes** des concerts donnés à la salle Poirel, nov. 1897 — avril 1898. (Ville de Nancy, Conservatoire de Musique.) Nancy, Crépin-Leblon. — 8⁰.

**Rey, Adf.** Verzeichniss der unter Direktion Fr. Erdmann-Jesnitzer während seiner 12jähr. Direktionsführung (1886—1898) im Stadt-Theater zu Lübeck gegebenen Vorstellungen. Lübeck, Lübcke. — 4⁰, 12 S. ℳ 0,20.

**Riemann, Hugo.** Dictionnaire de Musique, Traduit par Georges Humbert. (8—18ᵉ livr.) Paris, Perrin. — 8⁰.

**Rossberg, Gust.*** Verzeichniss sämmtl. kgl. preussischer Armee-Märche. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8⁰, 31 S. ℳ 0,50.

**[Scheurleer, D. F.]*** Oude Muziekinstrumenten, en Prenten en Fotografieën naar Schilderijen en Teekeningen, waarop instrumenten voorkomen. (Katalog einer in Rotterdam ausgestellten Sammlung von alten Musikinstrumenten, Kupferstichen, Photographien und Zeichnungen musikal. Genres.) Rotterdam. (Druck von Mouton & Co, Den Haag.) — 8⁰, 121 S.

**(Senff.)*** Catalog des Musikalien-Verlags von Barthold Senff in Leipzig. Nachtrag 1898. Leipzig, Senff. — 8⁰, 17 S.

Incorporated **Society** of Musicians. Register of Members. London, General Office, Berners Street 19. — 8⁰.

**Stainer & Barrett's** Dictionary of musical terms. New & rev. Ed. London, Novello. — 8⁰, 468 S. 7 s. 6 d.

**(Strauss, Johann* (Vater u. Sohn), Josef u. Eduard.)** Verzeichnis der sämtl., im Drucke erschienenen Kompositionen v. Joh. Strauss (Vater), Joh. Strauss (Sohn), Josef Strauss u. Eduard Strauss hrg. v. Chr. Flamme. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8⁰, 90 S. ℳ 1.

**(Tappert, Wilh.)*** Katalog der Special-Ausstellung von Wilh. Tappert: Die Entwicklung der Musik-Notenschrift v. 8. Jahrh. bis zur Gegenwart. (Allgem. Musik-Ausst. zur Errichtung eines Wagner-Denkmals in Berlin.) Berlin, Büxenstein. — 12⁰, 22 S.

**Vereins-Katalog** (begonnen 1870) s. Generalregister.

**Verzeichnis*** der im J. 1897 erschienenen Musikalien. 46. Jahrg. od. 7. Reihe, 6. Jahrg. Leipzig, Hofmeister. — 8°, VIII + CLXII + 489 S. ℳ 22.

**Wotquenne, Alfred.*** Catalogue de la bibliothèque du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Vol. I. Bruxelles, impr. J. J. Coosemans. — 8°, XI + 533 S. fr. 18.

## Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich einmal erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für alle Übrigen vergleiche man die Jahrgänge II, S. 62 ff., III, S. 77 ff. u. IV, S. 80 ff.

**Alger** artistique, journal littéraire et mondain, des théâtres et des concerts, paraissant tous les jours de concert. Ire année, No. 1: 4 juin 1898. Alger, impr. Rapide, 7, rue Nemours. — Fol.

**Almanach** des Spectacles . . . Année 1897. [Publié par Albert Soubies.] Paris, Flammarion. — 32°, 130 S. fr. 5.

Musical **America.** Vol. I (No. 1: Oct. 8, 1898). Edited by John C. Freund. New York, 27 Union Square. — Fol. 52 Num. Doll. 3.

L'**Amico** Fritz, periodico mondano, teatrale. Anno I (No. 1: 20 marzo 1898). Parma, tip. Grazioli. — 4°.

Les **Annales** du Théatre et de la Musique. 23e Année (1897). Dir.: Edmond Stoullig. Paris, Ollendorf. — 16°, 128 S. fr. 3,50.

**Annuaire** des Artistes . . . 12me Année: 1898. Dir.: Émile Risacher. Paris, rue Montmatre 167. — 8°, 1188 S. fr. 7.

**Annuaire** de l'Association des artistes musiciens pour 1898. (55e année.) Paris, impr. Chaix (rue Bergère 11). — 8°, 149 S.

**Annuaire** du Cercle de la critique musicale et dramatique pour 1898. Paris, impr. Balitout. — 16°, 24 S.

**Annuaire*** de la musique pour 1897, publié par Baudouin La Londre. Paris, au Journal mus. — 4°, XLVIII + 75 S.

**Annuaire*** international de la Musique. 2e Année: 1898. Paris, le Journal Musical. — 8°, 384 S. fr. 10.

L'**Annuaire** de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. T. 4 (19e année: 1897—98). Paris, Morris. — 8°, 166 S.

**Annuario** dell'arte lirica e coreografica italiana, 1897—98 [a cura di] Giuseppe A. Lombardo. Milano, stab. tip. art. Demarchi. — 8°, 310 S. L. 6.

**Archives** musicales, revue d'art et de critique musicale, paraissant le 10 de chaque mois. 1re année: 1897/98. (No. 1: Nov. 1897.) Paris, impr. Albouy, 4 ter, rue du Cherche-Midi. — 4°, fr. 8.

L'**Arte** Musicale. Dir.: G. Aglialori. Anno I: 1898 (No. 1: 9 Marzo). Palermo, 330 via Vitt. Emanuele. — 4°, à No. fr. 0,30. [Nur in 6 Nummern erschienen.]

L'**Artiste.** Organe hebdomadaire indépendant des artistes dramatiques, concerts . . . Dir.: A. Hénon; réd. en chef: E. Kaufmann. 1re année: 1898. Bruxelles, 12 rue Plétinckx. — 4°, fr. 12.

L'**Artiste** musicien. Organe mensuel. 1re année: 1898—99 (No. 1: Octobre 1898). Rédaction: 19 Grand' Place à Bruxelles. — Fol. fr. 1,10.

L'**Art** musical. 2e année: 1898. Dir.: L. E. N. Pratte. Montréal, rue Notre-Dame 1676. — Fol.

L'**Avenir** de la musique sacrée, revue mensuelle. Dir.: Gabert. Ire année, No. 1: 15 juillet 1898. Paris, impr. Noizette (rue Bourgeois 1). — 8°, fr. 6.

**Bandsman,** Intercolonial — Vol. II.: 1897. Sydney, 61 Broadway Glebe. — Fol.

**Bühne u. Welt.** Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur u. Kunst. Red. Heinr. Stümcke. 1. Jahrg. Oct. 1898—Sept. 1899. 24 Hefte. Berlin, Elsner. — 4°, ℳ 12.

**Bühnenkunst,** Deutsche —. Monatsschrift f. dramat. Kunst u. Litteratur. Hrsg. v. H. Schreyer. 1. Jahrg. April 1898—März 1899. Leipzig, Avenarius. — 8°, ℳ 10.

**Cerkveni** glasbenik (der kirchl. Musiker). 21. Jahrg. (Sloven. Text.) Red.: Joh. Gnjezda. Laibach, Druck v. Milic. — Fol. fl. 1,50.

Les **Coulisses** avignonnaises, paraissant tous les soirs de représentations. 1re année, No. 1: 22 sept. 1898. Avignon, impr. Guigon. — Fol. 12 fr.

Les **Coulissis,** organe spécial des théâtres, concerts . . . paraissant quatre fois par semaine. 1re année: 1898 (No. 1 sans date). Toulon, impr. du Petit Var. — Fol. fr. 10.

Le **Courrier** des arts, revue des théâtres et des intérêts artistiques, paraissant du 5 au 10 de chaque mois. Ire année, No. 1: Juillet 1898. Paris, impr. spéciale du Courrier, 178, boulevard Péreire. — 8°, 12 fr.

**Covent** Garden musical annual, 1898—99. London, Newnes. — 4°, 90 S. s. 1.

**Directory,** The Musical —. Annual and Almanack for 1898. (46th annual issue.) London, Rudall — Carte & Co. — 8°.

**Directory,** Reeves' musical — of Great Britain and Ireland for 1898. London, Reeves. — 8°, 362 S. 2 s.

Musikalisches **Echo.** Erscheint jeden Mittwoch. Red.: Alfred Kollm. I. Jahrg.: 1898/99 (No. 1: 5. Okt. 1898). Berlin, Alfred Voigt (Magdeburgerplatz 4). — Fol. ℳ 4.

L'**Echo** symphonique, revue artistique et théâtrale, journ. hebdom. 1re année, No. 1. (sans date). Marseille, impr. Panet et Gautier. — 8°. Un num. 10 c.

**Echo,** Neues Wiener —. Halbmonatsschrift f. Theater, Litteratur . . . 1. Jahrg. 1898. Herausg v. K. Weiss jun. Red.: Adf. Wimetal. Wien, Administration. — ℳ 8.

**Egyházy Zeneközlöny,** Katholikus — (kathol. Kirchenmusikzeitung). 5. Jahrg. (Ungar. Text.) Red.: Jos. Kutschera. Budapest. — Fol. jährlich 12 Nummern. fl. 1,60.

La **Espana** musical. Revista . . . bi-mensuel. Madrid, Hita, 6 principal. — 4°.

L'**Esposizione** Generale Italiana e d' Arte Sacra. No. 1: 4 Marzo 1898. Dir.: A. Cominetti: Torino, Via Finanze 13. — Fol.

**Festzeitung** zum 9. fränkischen Sängerbundesfest. Fürth, 16. bis 18. VII. 1898. Red. Chrn. Weinlein. Fürth, A. Schmittner. — Fol. 20 + 8 S. ℳ 0,60.

Le **Foyer.** Revue théâtrale illustrée. Paraît à chaque pièce jouée dans les principaux théâtres de Bruxelles. Année 1898. Bruxelles, 9 rue des Eperonniers. — 8° obl.

St. **Gregoriusbode.** 2. Jahrg. (Fläm. Text.) Red.: A. Dirven. Liège, Basqué. — 8°, jährl. 12 Nummern fr. 3,60.

**Haus-** u. Familien-Kalender, Boll's musikalischer — 1898. Jubiläumsausgabe. Berlin, Boll. — 8°.

L'**Inédit** musical, journal de décentralisation musical . . . paraissant les 1er et 16 de chaque mois. Ire Année. (No. 1: 1er juin 1898.) Bordeaux, impr. de l'Inédit musical, 7 rue Diaz. — 4°, fr. 12.

**Jahrbuch***, Kirchenmusikalisches —. 1898. 13. Jahrg. Herausg. v. Dr. Fr. X. Haberl. (23. Jahrg. d. früheren Cäcilienkalenders.) Regensburg, Pustet. — 8°, 136 S. + Musikbeilage (S. 73—160).

**Jahrbuch*** der Musikbibliothek Peters für 1897. 4. Jahrg. Hrsg. v. Emil Vogel. Leipzig, Peters. — 8°, 105 S. ℳ 3.

**Jahrbuch** des k. k. Hof-Operntheaters in Wien. Hrsg. f. Neujahr 1898 v. Heinr. Fröhlich. Wien (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze). — 8°, 80 S. ℳ 1,60.

17. **Jahresbericht** der internat. Stiftung: Mozarteum in Salzburg. 1897. Verf. v. Joh. Ev. Engl. Salzburg, Kerber. — 8°, 63 S. ℳ 1,10.

**Kunst,** Leipziger —. Illustrierte Halbmonatsschrift f. d. Leipziger Kunstleben, hrsg. u. red. v. Vikt. Schweizer. 1. Jahrg. Oktbr.—Dezbr. 1898. 6 Hefte. Leipzig, graph. Institut. — gr. 4°. ℳ 6.

**Laval** artiste, revue théâtrale, artistique . . . Ire année (No. 1: avril 1898). Laval, Impr. lavalloise. — 8°, un num. 15 c.

**Lorgnette** bônoise, organe des théâtres et concerts pour l'Algérie et la Tunisie. No. 1: 6 nov. 1897. Bône, 17 rue du Quatre-Septembre. — 4°, un num. 10 c.

Petit **Lyrique,** journal bimensuel d'informations et correspondances des concerts . . . Rouen, impr. Ouvrard, 6, quai de Paris. — Fol. fr. 6.

The **Music Directory** and musicians' annual register: 1898. New York, 1441 Bradway. — 8°.

**Music-Song** and Story, a magazine of entertaining and instructive literature and music. Issued monthly. New York, Simpson (70 fifth avenue). — Fol. Doll. 1.

**Musiker-Kalender,*** Allgem. Deutscher — für 1899. 21. Jahrg. Berlin, Raabe & Plothow. — 2 vol. kl. 8⁰, 154 + 454 + 37 S. ℳ 2.

**Musiker-Kalender,*** Max Hesse's deutscher — 1899. Leipzig, Hesse. — kl. 8⁰, 526 S. ℳ 1,50.

**Musikhandel** u. Musikpflege. Mitteilungen d. Vereins d. deutschen Musikalienhändler zu Leipzig. Verantwortl. Schriftleiter: Karl Hesse. I. Jahrg. (No. 1: 1. Okt. 1898.) — kl. Fol. Leipzig, Geschäftsstelle: Nürnbergerstrasse 36.

**Musik-Kalender** 1898. Ed. v. A. Grabilowitsch. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 16⁰, 320 + 82 S.

Die **Musikwelt.** Unparteiisches Wochenblatt . . . Jahrg. I (No. 1: 1. Jan. 1898.) Red. Herm. Genss. Berlin, Courbièrestr. 5. — Fol. ℳ 6.

La **Musique** de chambre. Année 1897 (5e recueil). Séances musicales données dans les salons de la maison Pleyel, Wolff et Cie, Reproduction des programmes. Paris, salons Pleyel. — 18⁰.

**Muziekkalender,** Nederlandsche — voor het jaar 1898. 's Gravenhage, Haagsche Boekhandel en Uitgevers Maatschappij. — 8⁰.

86. **Neujahrsblatt*** d. allgem. Musikgesellsch. in Zürich 1898. (A. Steiner: Joh. Brahms.) Zürich, Fäsi & Beer. — 4⁰, 38 S. ℳ 3,50.

**Oehler's** musikal.-litterar. Rundschau s. Rundschau.

**Orchestre.** Revue théâtrale et mondaine, paraissant le samedi. No. 1: 2 avril 1898. Anvers, rue Zirk 35. — Fol. fr. 7.

Le **Panorama** musical illustré, albumjournal des musiques militaires . . . bimensuel. Ire année (No. 1: Janv. 1898). Paris, 94, rue d'Angoulême. — 4⁰ obl. fr. 14.

**Pau-Théâtre,** journal paraissant les jours de spectacle. 1re année: 1897/98 (No. 1: 18 octobre 1897). Pau, impr. Empérauger. — 4⁰.

Il **Portfoglio** musicale. Anno I (No. 1: 1 febbr. 1898). Dir.: Gaetano Luporini. Milano, Aliprandi. — Fol. Esse ogni domenica, cent. 25 il num.

The **Presto** Year Book Issue of 1897—98. Chicago, The Presto Co. 324 Dearborn St. — Fol. 184 S. 25 c.

**Programm-Buch** d. Sinfonie-Concerte d. kgl. musikal. Kapelle. Herausg. v. Fr. Brandes. Winter 1897/98. Dresden, Meinhold. — 8⁰, à No. ℳ 0,25

**Programme** des spectacles du Grand théâtre de Gand. 1re année, saison 1897—1898. Gand, impr. V. Roegiers — van Schovrisse. — Fol.

La **Revue** des concerts et music-halls, paraissant le 15 de chaque mois. 1re année (No. 1: 15 déc. 1897). Paris, rue Durantin 28. — 4⁰, fr. 8.

**Revue*** internationale de musique, bimensuelle et illustrée. Dir.: le comte de Chalot. Secrétaire de la Rédaction: Henry Gauthier-Villars. 1re année (No. 1: 1er mars 1898). Paris, rue Vignon 3 (Dépositaire: A. Charles, 8 rue Monsieur le Prince). — 8⁰. 24 No. fr. 25.

La **Revue** musicale hebdomadaire. Ire année (No. 1: 31 mars 1898). Avignon, impr. Guigou (31 bis, rue des Lices). — 8⁰. fr. 15.

La **Revue** noire, hebdomadaire . . . beaux-arts, musique . . . théâtres. Ire année (No. 1: 1er mars 1898). — Tunis, rue de Hollande 13. — 8⁰, fr. 20.

Le **Rideau,** revue des théâtres et concerts, programmes et comptes rendus des représentations . . . 1re année (No. 1: 25 janv. 1898). Chalon sur Saône, impr. Lemoine. — Fol. Un num. 10 cent.

**Rückblick,** Statistischer — auf die kgl. Theater zu Berlin, Hannover, Kassel u. Wiesbaden f. d. J. 1897. Berlin, Mittler. — 8⁰, 44 S. ℳ 1,25.

**Rundschau,** Oehler's musikalisch-litterarische —. No. 1: November 1897. Red.: A. Pochhammer u. K. Schmidt. Frankfurt a. M., Oehler. — 4⁰. Jährl. 12 Nummern ℳ 4.

**Sängerfest-Zeitung,** Offizielle —. Fürth, Schmittner. — Fol. ℳ 0,50.

„**Singet** dem Herrn"! Organ des ev. Sängerbundes Monatsblatt. Red.: W. Kniekamp. 1. Jahrg. 1898—99. Düsseldorf, Schaffnit. 4⁰. ℳ 10.

**Tage-Buch** d. kgl. sächs. Hoftheater v. J. 1897 v. Frdr. Gabriel u. L. Knechtel. 81. Jahrg. Dresden, Warnatz & Lehmann. — 8⁰, 103 S. ℳ 2.

**Theater- u. Musik-Anzeiger**, [Wästnik Teatra i Musiki] red. u. verl. v. Al. Koptjajeff. No. 1: 20. Oct. 1898. (Russ. Text.) St. Petersburg, Koptjajeff. — 4°.

Le **Théâtre**, revue illustrée des théâtres et concerts. 1re année (No. 1: 11 janvier 1898). Paris, impr. Palvliet. — 8°. Un num. 25 cent.

Le **Théâtre.** No. 1: 20 janvier 1898. (Paraîtra le 3me samedi de chaque mois.) Paris, impr. Boussod, Manzi, Joyant et Co. Direction 24 boulev. des Capucines. — 4°, fr. 28.

**Welt**, Fromme's musikalische —. Notizkalender f. d. Jahr 1899. 24. Jahrg. Red. v. Theod. Helm. Wien, Fromme. — 8°, fl. 1,60.

**World**, The Theatrical — of 1897. (Vol. 5.) by Wm. Archer. London, Scott. — 8°, 3 s. 6 d.

The **Year's Music**, 1898. [Vol. III.] Ed. by A. C. R. Carter. London, Virtue. — 8°, 326 S. 2 s. 6 d.

De **Zangschool.** Tijdschrift ter bevordering van de cijfermethode. Paraissant tous les deux mois. (No. 1: Octobre 1898.) Administration: P. J. Tysmans. Malines, impr. P. Ryckmans. — 8°, fr. 0,90.

**Zenelap** (Musik-Zeitung mit ungar. Text). Red.: Josef Ságh. XII. Jahrg.: 1898. Budapest VIII, Aggteleki-utcza 4. — Fol., fl. 4.

## Geschichte der Musik.

(Allgemeine und besondere.)

**Accademia-scuola** (Pontificia) e società S. Gregorio Magno dei maestri e degli esecutori della musica sacra in Roma: Statuto. Roma, (s. tip.) — 4°, 13 S.

**Acqoy, J. G. R.** Het geestelijke lied in de Nederlanden voor de hervorming. (Archief voor Ned. Kerkgeschiedenis, vormende de 1e aflev. van het 2. deel.) 's Gravenhage, Nijhoff. — 8°.

**Additiones** et Variationes in Rubricis generalibus et specialibus Breviarii et Missalis Romani inducendae ex decreto diei XI. Dec. 1897. Regensburg, Pustet. — 8°, 51 S. ℳ 0,40.

**Albert, H.** La musique à Bruxelles. (Fédération artistique, No. 8: 4 déc 1898.) Bruxelles, 143 rue de la Loi. — 4°.

**Apthorp, William Foster.** About Music. About Musicians. Being Selections from the Programmes of the Boston Symphony Concerts. Boston, Cornhill. — 2 vol. 16°. Doll. 1,50.

**Association** pour l'Enseignement professional du Piano pour les Femmes et École préparatoire au Professorat du Piano dite École Hortense Parent. Notice historique sur cette oeuvre. Paris, Siège social, 2, rue des Beaux-Arts. — 8°.

**Atchison, H. D.** Church music. [Enthalten in Hatfield: The church and art.] Cincinnati, Curts & Jennings. — 8°, 15 c.

**Banks, L. A.** Immortal hymns and their story. London, Burrows. — 8°, 314 S. 15 s.

**Banks, L. A.** Immortal songs of camp and field: the story of their inspiration. Cleveland, O., The Burrows Bros. Co. — 8°, 5 + 298 S. Doll. 3.

**Barclay-Squire** s. Squire.

**Barnes, Ja.** Ships and sailors: being a collection of songs of the sea as sung by the men who sail it. New York, Stokes Co. — Fol. obl. Doll. 5.

**Belifante, Ary.** Muziekgeschiedenis. 1e deeltje. 2. verb. druk. Amsterdam, Delsman & Nolthenius. — 8°, 63 S. fl. 0,65.

**Bernoulli, E.*** Die Choralnotenschrift bei Hymnen u. Sequenzen. (Sammlung musikwissenschaftl. Arbeiten von deutschen Hochschulen. I.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 242 S. + 130 Notenbeilagen + 14 Tafeln Facsimiles.

**Bolze, Ferd.** Traité des danses anciennes et nouvelles. Lyon, Bernoux et Cumin. — 16°, 83 S. 2 fr.

**Bonaventura, Arnaldo.** Manuale di storia della musica. Livorno, Giusti. — 16°, 190 S. L. 1,50.

**Bondesen, J. D.** Kjöbenhavns Musik-Conservatorium 1892—1897. Kjöbenhavn, Frimodt. — 8°, 40 S.

**Brenet, Mich.** La musique dans les couvents de femmes depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. („La Tribune de Saint-Gervais", No. 2—4.) Paris, Chavalier-Marescq et Co. — 8°.

**Brescius, Hans v.*** Die königl. sächs. musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch (1826—1898). Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums (22. Sept. 1898). Dresden, Meinhold. — 8°, 120 S. ℳ 2.50.

**Breslaur, Emil.*** Sind originale Synagogen- u. Volks-Melodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar? Vortrag. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 76 S. ℳ 1.

**Brocca, A.*** Il teatro Carlo Felice. Cronistoria. Genova, Montorfano. — 8°, 248 S. L. 5.

**Cambiasi, Pompeo.** La Scala. Note storiche e statistiche. Vol. I (1778—1889). Vol. II (1889—1898). Milano, Ricordi. — 8°. L. 9.

Brevi **Cenni** sulla formazione e sullo sviluppo della società filarmonica di Ascoli Piceno, 1874—1897. Ascoli Piceno, stab. tip. Cardi. — 4°, 140 S.

**Charpentier, Blanche.** Cours d'histoire de la musique. Grenoble, Grunig. — 8°, 72 S.

**Combarieu, Jules.** Défense et illustration de l'Opéra français. („La Revue de Paris", No. 22: 15. Nov. 1898.) Paris, Lévy.

**Combarieu, Jules.*** Fragments de l'Énéide en musique d'après un manuscript inédit. (Études de Philologie Musicale.) Paris, Picard. — 8°, 88 S. + 8 Tafeln. fr. 10.

**Comper, J.** Popular handbook on the origin, history, and structure of Liturgies. Parts 1, 2. London, Simpkin. — 8°, 400 S. 7 s. 6 d.

**Congress,** Der Wiener —. Culturgeschichte der bild. Künste und das Kunstgewerbe, Theater-Musik in d. Zeit v. 1800—1825. Unter Red. von Ed. Leisching. Wien, Artaria. — 4°, VII + 307 S. ℳ 120.

**Cronistoria** del Congresso di Musica sacra tenuto in Milano nei giorni 2—4 dic. (1897). („Musica Sacra", No. 1: 1898.) Milano, Via Lanzone 2.

**Curzon, Henri de** — Le „Théâtre espagnol" et sa visite à Paris. (Extrait de la „Revue de la France Moderne", oct. 1898.) Paris, Cerf. — 8°, 20 S.

**Dandelot, A.** La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897. Paris, Havard. — 16°, VIII + 224 S. fr. 3,50.

**Dauriac, C. L.** Les Orgues de Fribourg. Paris, Vanier. — 16°, 106 S. 2 fr. 50.

**Dechevrens, Ant.*** Études de science musicale. I^re^ & II^e^ III^e^ Études. Paris, l'auteur (26 rue Lhomond). — 4°, 491 435 + 514 S. 3 vol. 37,50 fr.

**Denkert, L.** Der Einfluss des Volksliedes auf den ev. Choralgesang zur Zeit der Reformation. (Progr.) Kiel. — 4°, 12 S.

**Denzmer, B.** Die Chöre im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters. (Diss.) Rostock (1897). — 8°, 70 S.

**Dmitrieff, N.** Die kaiserl. Opernbühne in Moskau. (Russ. Text.) Moskau, Selbstverlag. — 16°, 128 S.

**Döring, C. H.*** Rückblicke auf d. Geschichte der Erfindung des Hammer-Claviers im 18. Jahrh., dem Gedächtnisse Christoph Gottlieb Schröter's gewidmet. (Enthalten im „Bericht des kgl. Conservatoriums für Musik zu Dresden üb. d. 42. Studienjahr 1897/98.) Dresden, Warnatz & Lehmann. — 8°. ℳ 0,30. [Ein Abdruck in der „Zeitschrift f. Instrumentenbau", 18. Jahrg., No. 30—31.]

**Drescher, Karl.** Nürnberger Meistersinger-Protokolle von 1575—1689. 1. Bd. 1575—1634. 2. Bd. 1635—1689. (Bibliothek des litterar. Vereins in Stuttgart: 213, 214.) Tübingen, Selbstverlag des litterar. Vereins. — 8°, 327 + 334 S. (Nur für Mitglieder des Vereins.)

**Eitner.** Chronik des Allgemeinen Sängervereins zu Posen. Posen, Decker & Co. — 8°.

**Enchedé, J. W.*** Marschen en Marschmuziek in het nederlandsche leger der 18. eeuw. („Tijdschrift d. Vereeniging voor Noord-NederlandsMuziekgeschiedenis. Deel VI.) Amsterdam, Muller & Co. — 8°, 108 S. fl. 1,50.

**Farner, Ulr.** Der „Harmonie Zürich" Sängerfahrt nach Süd- u. Mitteldeutschland im Mai 1898. Mit e. Abriss der Geschichte der „Harmonie". Zürich, Schmidt. — 8°, 134 S. ℳ 1,20.

**Festschrift** zur Feier des 50jähr. Bestehens des Cäcilien-Vereins zu Wiesbaden. Wiesbaden, Bergmann. — 8°, 127 S. ℳ 1.

**Festschrift** des Gesangvereins: Münsterchor zur Feier seines 25jähr. Jubelfestes in Bonn. Bonn, Selbstv. d. Vereins. — 8°.

**Forgeron, J. Le-** Étude sur la réorganisation des Musiques militaires. 2e Éd. Paris, Couesnon. — 8°.

**Ford, Rob.** Vagabond Songs and Ballads of Scotland, with many old and familiar melodics. Ed., with notes by —. London, Gardner. — 16°, 272 S. 5 s.

**Fürst, E.** Über das Theater u. d. Musik der Javanen. („Naturwissenschaftl. Wochenschrift" v. 16. Oct. 1898.) Berlin, Dümmler.

**Galli, Amintore.** Etnografia musicale. Milano, tip. Nagas. — 8°.

**(Gandolfi, Ricc.)*** R. Ist. Mus. di Firenze. Due Accademie di Musica (Scuola Napoletana, la Musica di Carlo Maria von Weber) . . . con note illustrative di —. Firenze, tip. Galetti e Cocci. — 8°, 20 S.

**Gavina, P.** Il ballo: storia della danza. Milano, Hoepli. — 16°, 239 S. L. 2,50.

**Gédalge, André.** Les Gloires musicales du monde. Paris, Gédalge. — 4°, 430 S.

**Gevaert, H. Fiérens.** Le nouvel Opéra-Comique. („Revue de l'Art ancien et moderne", numéro du 10 octobre 1898, 2e Année.) Paris, au bureau du journal. — Fol. fr. 7,50.

**Geyer.** Die Hofer Gesangbücher des 16. u. 17. Jahrhunderts. (Beiträge zur bayr. Kirchengeschichte, IV. Band, 3. Heft.) Erlangen, Junge.

**Goblot, E.** De musica apud veteres. (Thèse.) Paris, Alcan. — 8°, 65 S.

**Goepp, Philip H.** Symphonies and their meaning. Philadelphia, Lippincott. — 12°. Doll. 1,25.

**Gouget, Émile.** Histoire musicale de la main, son rôle dans la notation, la tonalité, le rhythme et l'exécution musicale. La main des musiciens devant les Sciences occultes. Paris, Fischbacher. — 16°, 354 S. fr. 5.

**Graf, Max.** Deutsche Musik im 19. Jahrh. („Am Ende des Jahrhunderts", Bd. 5.) Berlin, Cronbach. — 8°, 198 S. ℳ 1,50.

**Guéranger.** Sainte Cécile et la Société romaine aux deux premiers siècles. 8e éd. Paris, Retaux. — 2 vol. 16°, 411 + 480 S.

**Haweis, H. R.** Old Violins. London, Redway. — 8°, 292 S. 7 s. 6 d.

**Hipkins, A. J.** A description & history of the Pianoforte. 2d Ed. London, Novello. — 8°, 2 s. 6 d.

**Hopkins, Edw.** The Organ, its history and construction . . . preceded by an entirely new history of the Organ . . . by Ed. F. Rimbault. 3. Ed. London [previously issued by Rob. Cooks], Reeves. — 8°, 21 s.

**Hueffer, Francis.** Half a century of music in England, 1837—1887. New York, Scribner. — 8°, 240 S. Doll. 2.

**Jimeno** de Lerma, Ildefonso. Estudios sobre musica religiosa: El canto liturgico. El Organo. Madrid, Murillo. — 4°, 438 S. Pes. 5,50.

**Kleefeld, Wilh.** Das Orchester der ersten deutschen Oper Hamburg 1678—1738. Diss. Berlin, Druck v. R. Boll. — 8°, 34 S.

**Köckert, Ad.** Gelegentlich der Programm-Musik. Zürich, Hug. — 8°.

**Köstlin, Heinr. Adolf.** Geschichte der Musik im Umriss. 5. Aufl. Berlin, Reuther & Reichard. — 8°, XV + 636 S. ℳ 7.

**Krause, E.** Das Conservatorium der Musik in Hamburg. Hamburg, Boysen. — 8°, 63 S. ℳ 1,50.

**Ledebur, K. v.** Aus meinem Tagebuch. Beitrag zur Geschichte des Schweriner Hoftheaters 1883—1897. Schwerin, Herberger. — 8°. ℳ 3.

**Lefebure, Léon.** L'Orchestre du théâtre de Lille. Lille, Lefebure-Ducrocq. — 16°, 115 S.

**Leftwich, F. S.** Old-world ballads and ballad music. („The Gentleman's Magazine", March 1898.) London, Chatto & Windus.

**Lemée, R.** Messe de Mérillac [Dep. Côtes du Nord] en plain-chant. Rennes, impr. Simon. — 16°, 32 S. (8 S. Musik.)

**Liedertafel,** Deutsche — in Genf. Protokoll d. ordentl. Generalversammlung v. 26. Mai 1898. Genf, Fick. — 8°, 26 S.

**Lyonnet, Henry.** Le Théâtre en Portugal. (Le Théâtre hors de France, 2e série.) Paris, Ollendorf. — 16°, 300 S. + 45 Photogravures, fr. 3,50.

**Magani, Fr.** L'antica liturgia romana. Vol. II. Milano, tip. pont. s. Giuseppe. — 8°, 365 S. L. 5.

**Matthew, J. E.*** A handbook of musical history and bibliography from St. Gregory to the present time. London, Grevel. (New York, Putnam). — 8°, XII + 486 S. 10 s. 6 d.

**Meier, John.*** Volkslied u. Kunstlied in Deutschland. (Sonderabdruck aus d. Beilage zur „Allgemeinen Zeitung vom 7. u. 8. März 1898.) München, Druck der „Allgem. Zeitung." — 8°, 34 S.

**Metalloff, W.** Ein alter musiktheoret. Tractat aus d. J. 1679, hrsg. v. Nik. Diletzky. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag d. Russ. Musik-Ztg. — 8°, 18 S.

**Meyer, Wilh.*** Über den Ursprung des Motettes. (Nachrichten d. Kgl. Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, philolog.-histor. Klasse, 1898, Heft 2.) Göttingen, Dieterich. — 8°.

**Möhler, A.** Über die griechische, griechisch-römische u. altchristlich-lateinische Musik. „Römische Quartalsschrift für christl. Altertumskunde u. f. Kirchengeschichte", 9. Supplement. Freiburg im Br., Herder. — 8°.

**La Musique** de chambre à Tours. Avant-propos historique des concerts de chambre hebdomadaires tourangeaux; reproduction des cent trente programmes . . . documents divers. Tours, impr. Debenay-Lafond. — 4°, 64 S.

**Naumann, Emil.** Allgemeine illustr. Musikgesch. Übersetzt u. ergänzt . . . v. Nic. Findeisen. (Russ. Text.) Lief. 8—10. St. Petersburg, Szczepansky. — 8°.

**Naumann, Emil.** The history of music, transl. by F. Praeger; ed. by Rev. Sir F. A. Gore Ousley. London, Cassell & Co. (New York, Scribner). — 2 vol. 8°. 758 + 594 S. s. 30.

**Neitzel, Otto.** Der Führer durch die Oper des Theaters d. Gegenwart. I. Bd. Deutsche Opern. 3. Abth. 2. Aufl. Leipzig, Liebeskind. — 8°, III + 332 S. ℳ 4.

**Panum, Hortense** og **Behrend, William.** Illustreret Musikhistorie. (7.—21. Lev. Kjobenhavn, Philipsen. — 8°, (Vol. II: S. 97—240.)

**Parker, E. D.** The Opera under Augustus Harris. London, Saxon. — 8°.

**Parodi, L.** Storia dell'Oratorio in musica. („La Rassegna Nazionale", 16 gennaio — 16 giugno.) Firenze. — 8°.

**Pedrell, Felipe.** Teatro Lirico Español anterior al siglo XIX. Documentos para la historia de la musica española. La Coruña, Canuto Berea (Madrid, Murillo). 5 Vol. 4°, XXII + 42, XXXVII + 48, XXXIII + 51, XXX + 77 S. Pes. 22.

**Pokrowskj, A.** Die Gesangsweise des grossen Znamennij.[1]) Der technische Aufbau des Gesanges auf den alt griechischen Tonarten. (Russ. Text.) Nowgorod, Selbstverlag. — 8°, 21 S.

**Prohasel, P.** Das Schultheater am Gymnasium zu Glatz. (Progr. 1897.) Glatz. — 4°, 47 S.

**Prokin, N. G.** Kurzgefasster Leitfaden zum Erlernen d. Musikgeschichte. (Russ. Text.) Odessa, Selbstverl. — 12°, 36 + 2 S.

**Raphanel, Jean.** Histoire au jour le jour de L'Opéra-Comique. 1re Série (1er janv. — 30 juin 1898). Avec une étude sur Le Role de la Critique par Émile Mas. Paris, Bibliothèque de la „Vie Théatrale" (35, rue Berger). — 12°, fr. 2.

**Riemann, Hugo.*** Geschichte der Musiktheorie. Leipzig, Hesse. — 8°, XX + 529 S. ℳ 10.

**Ribanoff, S. G.** Die Musik u. Lieder der Ural-Muselmanen. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verl. d. Akademie d. Wissenschaften. — 8°, 330 S.

**Schall, H.** Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Oper m. besond. Berücksichtigung der deutschen in neuerer Zeit. (Diss.) Bonn. — 8°, 48 S.

**Scheurleer, D. F.*** Ecclesiasticus oft de wijse sproken Jesu des soons Syrach. [Neudruck der Ausgabe von Antwerpen 1565, mit Einleitung u. Register hrsg. von —.] Amsterdam, Müller. — 8°, LXVII + 215 + 23 unpag. S. ℳ 11.

**Scheurleer, D. F.*** De Souterliedekens. Bijdrage tot de geschiedenis der oudste Nederlandsche Psalmberijning. Leiden, Brill. — 8°, 80 S. met 24 gefacsimil. Titelbladen. ℳ 13.

---

[1]) Bezeichnung einer Sammlung orthodoxer Kirchengesänge. Von Znamja = Zeichen hergeleitet.

**Schmitt, Hans.** Geschichte der Notenschrift u. d. Notendruckes. Studie üb. d. heutige Darstellung d. Tonhöhe. (Enthalten in: Paedagogische Studien.) Wien, Doblinger. ℳ 1,20 + ℳ 1,80.

**Schoenbach, A. E.** Die Anfänge d. deutschen Minnegesanges. Graz, Leuscher & Lubensky. — 8°, 129 S. ℳ 3.

**Schwartz, Rud.** Zur Geschichte der Musikantenzunft im alten Stettin. (Monatsblätter, hrsg. v. d. Gesellsch. f. Pommersche Gesch. u. Alterthumskunde, 1898, No. 12.) Stettin, Herrcke & Lebeling. — 8°. (S. 180—185.)

**Seeliger, Herm.** Die Loreleysage in Dichtung u. Musik. Leipzig-Reudnitz, Hoffmann. — 8°, 118 S. ℳ 2.

**Sherwood, Cl.** Geschichte der Musik u. Oper. (Enthalten in: Kunstgeschichte v. Max Schmid, Hausschatz des Wissens: 219., 221. Heft.) Neudamm, Neumann. — 8°, à ℳ 0,30.

**Shinn, Frederick G.** Forty Seasons of Saturday Concerts at the Crystal Palace. Sydenham, Crystal Palace Co. — 8°.

**Smith, Hannah.** Music. How it came to be what it is. New York, Scribner. (London, Murray.) — 12°, 254 S. Doll. 1,25.

**Sommi-Picenardi, Giorgio.** Notiziette biografiche di liutai cremonesi. (Atti e comunicazioni del circolo di studî cremonesi. Anno I, fasc. 1: marzo 1898.) Cremona, tip. Montaldo. — 8°.

**Soubies, Albert.** Histoire de la Musique en Bohême. Paris, Flammarion. — 16°, 103 S. fr. 2.

**Soubies, Albert.** Histoire de la musique: Hongrie. Paris, Flammarion. — 16°, 58 S. fr. 2.

**Soubies, Albert.** Historie de la musique: Portugal. Paris, Flammarion. — 16°, 107 S. fr. 2.

**Soubies, Albert.** La Musique en Russie. [Histoire de la musique en Russie.] Paris, Société française d'éditions d'art (rue Saint-Benoît 9 et 11). [Paris: Motteroz, May.] — 4°, 300 S. fr. 3,50.

**Squire, W. Barclay.*** On an early sixteenth Century Ms. of English Music in the Library of Eton College. Communicated to the Society of Antiquaries. (From „Archaeologia", Vol. LVI.) London, printed by J. B. Nichols. — 4°, 14 S.

**Stilgebauer, Edward.** Geschichte des Minnesangs. Weimar, Felber. — 8°, 298 S. ℳ 6.

**Thoison, Eugène.** Céramique et Verrerie musicales. Paris, Nourrit. — 8°, 20 S.

**Tolbecque, Aug.** Notice historique sur les instruments à cordes et à archet. Paris, Bernardel. — 4°, 32 S.

**Tyack, George S.** A book about Bells. London, Andrews & Co. — 8°.

**Veillon, Odette.** Abrégé de l'histoire de la musique. Poitiers-Paris, Oudin. — 16°, 80 S.

**Venables, L. C.** Choral and orchestral societies. A book of hints on their organisation . . . Third and enlarged ed. London, Curwen. — 8°.

**Vossler, Karl.*** Das deutsche Madrigal, Geschichte seiner Entwicklung. („Litterarhistor. Forschungen", Heft 6.) Weimar, Felber. — 8°, 163 S. ℳ 3,50.

**Waldner, Franz.*** Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck. I: Unter Kaiser Maximilian I. von 1490-1519. (Beilage zu den Monatsheften f. Musikgesch. 1897—98.) Langensalza, Beyer & Söhne. — 8°, 64 S.

**Walter, Fr.*** Geschichte des Theaters u. der Musik am kurpfälzischen Hofe. (Forschungen zur Gesch. Mannheims u. der Pfalz. I.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 378 S. ℳ 5.

**Whitlock, J. Aston.** A Handbook of Bible and Church Music. Part I: Patriarchal and Hebrew Musical Instruments and Terms, the Temple Service . . . Part II: a short Sketch of Ecclesiastical Music, from the Earliest Christian Times to the Days of Palestrina and Purcell. London, W. C. (Society for Promoting Christian Knowledge.) Northumberland Avenue. — 12°, 134 S. 2 s.

**Wulff, Leop.** Kurzgefasste Geschichte der Tasteninstrumente. I: Die Orgel. Leipzig, Wild. — 12°, 36 S. ℳ 0,40.

**Zelle, Friedrich.*** Geschichte des Chorals: Komm, heiliger Geist, Herre Gott. (Programm der 10. Realschule zu Berlin, Ostern 1898.) Berlin, Gaertner. — 4°, 26 S. ℳ 1.

## Biographien und Monographien in Sammlungen.

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker.)

**Annesley, C.** The standard opera glass; containing the detailed plots of 123 celebrated operas. 13 th rev. ed. New York, Scribner. — 16°, 388 S. Doll. 1,50.

**Banister, Henry Charles.** Interludes: 7 Lectures delivered between the years 1891—1897. Collected and ed. by Stewart Macpherson. London, Bell & Sons. — 8°, 238 S. 5 s.

**Batka, Rich.** Musikalische Streifzüge. Leipzig-Florenz, Diederichs. — 8°, 287 S. ℳ 4.

**Bedeschi, D.** Prontùario biografico dei più illustri musicisti italiani e stranieri. Fiorenzuola d'Arda, tip. Pennaroli. — 16°, 31 S. L. 1.

**Bellaigue, Camille.** Études musicales et nouvelles silhouettes de musiciens. Paris, Delagrave. — 12°, 429 S. fr. 3,50.

**Beresowskj, W. W.** Russische Musik. Kritisch-histor. Skizze. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°, 524 S.

**Bie, Oscar.** Das Klavier u. seine Meister. München, Bruckmann. — 8°, 307 S. + 5 Beilagen. 10 ℳ.

**Cametti, A.** Un Poeta melodrammatico romano. Appunti e notizie . . . sopra Jacopo Feretti e i Musicisti del suo tempo. (Estr. d. Gazzetta music. di Milano.) Milano, Ricordi. — 8°.

**Campbell, Duncan.** Hymns and hymnmakers. New York, Scribner. — 12°, 195 S. Doll. 0,75.

**Les Chefs** de musique et les Musiciens. Biographies illustrées des chefs de musique et des sociétés musicales françaises et étrangères, musiques militaires . . . 1re livr. Paris, 1 bis, rue Scribe. — 4°, 32 S.

**Chorwerke,** Die beliebtesten —. [Sammlung aus dem „Musikführer".] Mit einer Einleitung v. A. Pochhammer. Frankfurt a. M., Bechhold. — 8°, 669 S. ℳ 5.

**Christophers, S. W.** Hymn-writers and their hymns. New rev. ed. New York, Scribner. — 12°, 378 S. Doll. 1,50.

**Clément, Félix.** Les grands musiciens. 4e éd. Paris, Hachette. — 8°, 225 S. fr. 10.

**Dancla, Charles.** Notes et Souvenirs. 2e ed., revue et augm., suivie du catalogue de ses compositions et de la liste des violinistes célèbres. Paris, Bornemann. — 8°, 175 S.

**Ehlert, Louis.** Aus d. Tonwelt. Essays. Neue Folge. [Titel-] Ausg. Berlin, Behr. — 2 Vol. 309 + 248 S. ℳ 7,50.

**Ehrlich, A.** Das Streichquartett in Wort u. Bild. Leipzig, Payne. — 8°, ℳ 7,50.

**Hueffer, Francis.** The great Musiciens. A Series of Biographies of the great musicians. London, Sampson Low. — 14 Vol. à 3 s.

**Huret, Jules.** Le nouveau théâtre national de l'Opéra-Comique . . . Avec 20 portraits et notices biographiques des principaux artistes du théâtre de l'Opéra-Comique. Paris, Société des Publications d'Art (rue de Provence 59). — 8°, fr. 1,50.

**Kalbeck, Max.** Opern-Abende. Beitrag zur Geschichte u. Kritik d. Oper. 2 Bde. Berlin, Harmonie. — 8°, VII + 236 + 188 S. ℳ 6.

**Krehbiel, H. E.** Music and Manners in the classical period. New York, Scribner. — 8°, 277 S. Doll. 1,50.

**Kretzschmar, Hermann.** Führer durch den Concertsaal. I. Abtheilung: Sinfonie u. Suite. I. II. Bd. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 703 S. ℳ 10.

**Kretzschmar, Hermann,** Kleiner Konzertführer. [Einzelausg. aus: „K., Führer durch den Konzertsaal".] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 12°, à Heft ℳ 0,10.

**Kuczynski, Paul.** Erlebnisse u. Gedanken. [Erinnerungen an Rich. Wagner, Liszt, Bülow, Jensen, Kiel . . .] Dichtungen zu Musikwerken. Berlin, Concordia Deutsche Verlags-Anstalt. — 8°, 195 S. ℳ 3,50.

**Lahee, H. C.** Famous singers of to-day and yesterday. Boston, Page & Co. — 12°, 337 S. Doll. 1,50.

**Lanier, Sidney.** Music and Poetry. Essays. („The Orchestra of To-Day, From Bacon to Beethoven . . .) New York, Scribner. — 12°, 248 S. Doll. 1,50.

**Laroque, Adrien.** Acteurs et Actrices de Paris. 31e éd. 4e série. Paris, C. Lévy. — 8°, 168 S. fr. 0,50.

**Lavignac, Albert.** Music and musicians, tr. by William Marchant and ed. by H. E. Krehbiel. New York, Holt & Co. — 12°.

de **Lede, L. J.** Guide pratique des artistes musiciens et dilettantis. Les grands maîtres italiens, français et allemands, les anciens musiciens belges. Bruxelles, Mahillon. — 12°, 63 S. fr. 1,50.

**Mathews, W. Smith Babcock.** The masters and their music: a series of illustrative programs; with biogr., aesthetical and critical annotations. New York, Scribner. — 12°, 248 S. Doll. 1,50.

**Montanelli, Archimede.** Musica e musicisti. Cortona, tip. Alari. — 8°.

**Müller, F. Max.** Auld Langsyne. New York, Scribner. — 8°, Doll. 2.

Onze **Musici.** Portetten en Biografieën van ongeveer 150 Nerland. Musici. Rotterdam, Nijah & van Ditmar. — 32°, 306 S. fl. 1,40.

Der **Musikführer.** Red. von A. Morin. Frankfurt a. M., Bechhold. — 12°, à No. ℳ 0,20.

La **Musique** de Chambre. Année 1897. 5e recueil. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel . . . Paris, Salons Pleyel. — 16°, 273 S.

Neue **Opern.** Inhalt u. Musik, herausg. v. Wilh. Kleefeld. 1. Heft: Odysseus' Heimkehr v. A. Bungert. Berlin, „Harmonie“. — 8°, 24 S. ℳ 0,30.

**Pfordten, Herm. Freih. v. d.** — Musikalische Essays. Neue Folge. München, Beck. — 8°, ℳ 4,50.

**Phipson, T. L.** Voice and Violin: Sketches, anecdotes and reminiscences. London, Chatto & Windus. — 8°, 5 s.

**Riehl, W. H.** Musikalische Charakterköpfe. 2 Bde. Stuttgart, Cotta. — 8°, Bd. 1 (8. Aufl.) 400 S. Bd. 2 (7. Aufl.) 417 S. à ℳ 4.

**Runciman, J. F.** Old Scores and New Readings: Discussions on musical subjects. London, Unicorn Press. — 8°, 280 S. 5 s.

**Schumann, Rob.** Écrits sur la musique et les musiciens . . . traduits par Henri de Curzon. Nouv. série. Paris, Fischbacher. — 12°.

**Sharp, Farquharson.** Makers of music, biographical sketches of the great composers. London, Reeves. — 8°, 398 S. 5 s.

**Sittard, Josef.** Programm-Bücher (Musikal. Analysen) zu den in Hamburg stattfindenden Concerten der Philharmonischen Gesellschaft u. der Sing-Akademie. Hamburg, Böhme. — 8°.

**Statham, H. Heathcote.** My thoughts on music and musicians. Cheaper ed. New York, imp. by Scribner. — 8°, 475 S. Doll. 3,50.

Die beliebtesten **Symphonien** u. symphon. Dichtungen des Konzertsaals . . . [Sammlung der im „Musikführer“ enthaltenen Arbeiten] nebst einer Einleitung über die Entwicklg. u. Bedeutg. dieser Kunstformen v. A. Pochhammer. Frankfurt a. M., Bechhold. — 8°, 411 S. ℳ 5.

**Tschaikowsky, P.** Musik-Feuilleton. 1868 bis 1876. (Russ. Text.) Moskau, Verl. von M. Tschaikowsky. — 8°, XXXII + 391 + VI + III S.

**Wagner, Rich.** Dix Écrits de Rich. Wagner. [Ceux qui parurent dans „la Revue et Gazette musicale“, de 1840 à 1842.] Trad. en français par Duesberg. Paris, Fischbacher. — 16°, 240 S. fr. 2.

**Wagner, Rich.** Gesammelte Schriften u. Dichtungen. 3. Aufl. 3.—10. Bd. Leipzig, E. W. Fritzsch. — 8°. à ℳ 1,80.

**Wagner, Rich.** Prose works, tr. by W. A. Ellis. Vol. VI: Actors and Singers. London, Kengan Paul (New York, Scribner). — 8°, 376 S. Doll. 6.

**Weissheimer, W.** Erlebnisse mit Rich. Wagner, Franz Liszt u. vielen anderen Zeitgenossen, nebst deren Briefen. 1. 2. Aufl. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. — 8°, 408 S. ℳ 4,50.

**Wustmann, Gust.** Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze. Neue Folge [enthaltend: Bachs Grab u. Bachs Bildnisse, aus Clara Schumanns Brautzeit, die Gewandhauskonzerte]. Leipzig, Grunow. — 8°, 488 S. ℳ 6.

## Biographien und Monographien.

**Andreeff, W. W.**
Stieber, N. W. W. Andreeff. [Der Wiederhersteller der Balalaïka, eines russ. Volksinstruments.] (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12⁰, 16 S.

**Bach, Joh. Seb.**
Cart, William. Étude sur Jean-Séb. Bach. Nouv. éd. revue et augm. avec un portrait de Bach, d'après le buste de C. Seffner. Paris, Fischbacher. — 16⁰, XVI + 319 S. 4 fr.
— Ehrlich, Heinr. Les Embellissements dans les oeuvres p. le Pianof. de Joh. Seb. Bach. (The Ornamentation in Joh. Seb. Bach's Pianoforte-Works.) Trad. franç. par (English by) Harry Brett. Leipzig, Steingräber. — 8⁰, je 20 S. à ℳ 2.
— Wirth, Mor. Die letzte Misshandlung der Matthäuspassion in Leipzig. (Sonderabdr. aus „d. redenden Künste".) Leipzig, Wild. — 8⁰. ℳ 1,50.

**Bazzini, Ant.**
In Memoria di Antonio Bazzini. (Commentari dell'ateneo di Brescia per l'anno 1897.) Brescia, tip. Apollonio. — 8⁰.

**Beethoven, L. v. —**
Ehrlich, Heinr. L'Ornamentation dans les Compositions pour le Pianoforte de Beethoven (The Ornamentation in Beethoven's Pianoforte-Works. Trad. franç. par (English by) Harry Brett. Leipzig, Steingräber. — 4⁰, 12 (12) S. à ℳ 1.
— Elterlein, E. v. Beethoven's Pianoforte Sonatas . . . transl. by Emily Hill. 5th ed. London, Reeves. (New York, Scribner). — 12⁰, 141 S. 3 s. 6 d.
— Frimmel, Th. v. s. Schmidt.
— Hadden, J. Cuthbert. George Thomson, the friend of Burns. His Life and Correspondence [with Haydn and Beethoven]. London, Nimmo (New York, Scribner). — 8⁰, 392 S. s. 6.
— d'Harcourt, Eugène. Aperçu analytique de la 1e — 9e Symphonie de Beethoven. Paris, Fischbacher. — 8⁰, fr. 9.
— Höcker, G. s. Haydn (Höcker).

**Beethoven, L. v. —**
Kalischer, Alfr. Chr.* Ungedruckte Briefe Beethovens. Neue Folge ungedruckter Briefe Beethovens. No. 1—50. (Deutsche Revue: Jan., April, Mai, Juni 1898.) Stuttgart, deutsche Verlags-Anstalt. — 8⁰.
— Lefort, Alfred. La Messe en ré de Beethoven. Reims, impr. Dubois-Poplimont. — 8⁰.
— Reinecke, C. The Beethoven Pianoforte Sonatas. Letters to a Lady. London, Augener. — 8⁰, 2 s. 6 d.
— Rudall, H. A. Beethoven. New ed. New York, Scribner. — 12⁰, Doll. 1.
— Schmidt, Leop. u. Th. v. Frimmel. Ludwig van Beethoven. Beethovenbildnisse. („Das 19. Jahrhundert in Bildnissen", Lief. 8.) Berlin, Photogr. Gesellschaft. — Fol. (S. 57—68, Tafeln No. 57—64.)
— Vorstman, Rob. Fidelio van L. v. Beethoven. (Opera-modellen: I.) Amsterdam, „de Nieuwe Muziekhandel". — 8⁰, 76 S. fl. 1,60.
— Wagner, Rich. Una visita á Beethoven. 2a ed. Madrid, impr. de A. Marzo. — 8⁰, 30 S. Pes. 0,50.
— Wirth, Mor. Bismarck. Symphon. Dichtung v. Beethoven. („Die redenden Künste", No. 50—52.) Leipzig, Wild. — 8⁰, 27 S. ℳ 0,60.
— Wyzewa, Teodor de — Beethoven et Wagner. Paris, Perrin. — 8⁰, 262 S. fr. 3,50.
— Zoellner, Heinr. Beethoven in Bonn. Ein Sang vom Rhein. Dresden, Pierson. — 8⁰, 140 S. ℳ 2.

**Bell.**
Aldrich, T. Bailey. Baby Bell, the little violinist . . . with a biographical sketch, portrait and note. (Riverside lit. ser., No. 124.) Boston, Houghton-Mifflin. — 16⁰, c. 15.

**Berlioz, Hector.**
Fink, G. Hector Berlioz, étude biogr., suivie d'une Notice comparative sur Wagner et Berlioz. Angoulême, impr. Faudray. — 16⁰, 42 S.

**Berlioz, Hector.**
Legouvé, Ernest. Hector Berlioz. Aus d. Erinnerungen v. —. Übersetzt v. Suzanne Bräutigam. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 40 S. ℳ 1.
— Prod'Homme, J. G. Le Cycle Berlioz: La Damnation de Faust. Paris, Bibl. de l'Association. — 8°.
— Prod'Homme, J. G. Le Cycle Berlioz. Essai hist. et critique sur . . . l'Enfance du Christ: le livret, la partition, la critique. Paris, édition du Mercure de France (15, rue de l'Echaudé-Saint-Germain). — 16°, 307 S. fr. 3,50.

**Biéville, Francis de —**
Carlez, Jules. Francis de Biéville et ses compositions musicales. Caen, impr. Valin. — 8°, 12 S.

**Böhner, Louis.**
(Anonym.) Louis Böhner und seine Werke. Langensalza, Gressler. — 8°.

**Borodin, A.**
Sewerzoff, Yourij. Fürst Igor, Oper von A. Borodin. (Russ. Text.) Moskau, Selbstverlag. — 16°, 92 S.

**Brahms, Joh.**
Deiters Herm.* Joh. Brahms, 2. Theil. (Sammlung musikal. Vorträge No. 63.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 40 S. ℳ 1.
— Dietrich, Alb.* Erinnerungen an Joh. Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit. Leipzig, Otto Wigand. — 8°, 76 S. ℳ 1,50.
— Steiner, A.* Johannes Brahms. (86. Neujahrsblatt d. allgem. Musikgesellsch. in Zürich 1898.) Zürich, Fäsi & Beer. — 4°, 38 S. ℳ 3,50.
— Widmann, J. V.* Joh. Brahms in Erinnerungen. 1. 2. Aufl. Berlin, Paetel. — 8°, 180 S. ℳ 3.

**Bülow, Hans v.**
Bülow, Marie v.* Hans v. Bülow. Briefe u. Schriften. 4. Bd. Briefe: 3 Bd. 1855—1864. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 650 S. ℳ 7.

**— u. Franz Liszt.**
La Mara.* Briefwechsel zw. Franz Liszt u. Hans v. Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 426 S. ℳ 6.

**Bungert, Aug.**
Chop, Max. Führer durch Dichtung u. Musik v. August Bungert's „Kirke", Musiktragödie in drei Aufzügen m. d. Vorspiel „Polyphemos". 2 Abschnitte. Leipzig, Wild. — 8°, ℳ 0,80.
— Kleefeld, Wilh. Inhalt und Musik Odysseus' Heimkehr v. A. Bungert. („Neue Opern", Heft 1.) Berlin, „Harmonie". — 8°, 24 S. ℳ 0,30.

**Capocci, Gaetano.**
Zandotti, Ces. Gaetano Capocci e la musica sacra. Roma, tip. Poliglotta della s. c. de propaganda fide. — 8°, 18 S.

**Chopin, Fréd.**
Kleczynski, J.* Chopin's grössere Werke. Herausg. v. Natalie Janotha. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 72 S. ℳ 2,50.
— Tolstoi Sohn, Graf L. Ein Präludium Chopins. Berlin, Steinitz. — 8°. ℳ 1.

**Dancla, Charles.**
Dancla, Charles. Notes et Souvenirs. 2e ed., suivie du catalogue des ses compositions et de la liste des violinistes célèbres. Paris, Bornemann. — 8°, 175 S.

**Donizetti, Gaetano.**
Discorsi e brindisi nella inaugurazione del monumento a Gaetano Donizetti in Bergamo. Bergamo, ist. ital. d'arti grafiche. — 8°, 30 S.

**Enna, Aug.**
Frees, D. Thematische leiddraad van Cleopatra, opera van Aug. Enna. Amsterdam, de algem. Muziekhandel. — 8°.

**Erarsky, Al.**
Smolensky, St. Andenken an Al. Erarsky. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verl. der Russ. Musikzeitung. — 16°, 31 S. mit Partiturbeilage.

**Ernst, Alfred.**
Roujon, Henri. Discours prononcé le 17 mai 1898 aux obsèques de Alfred Ernst. Paris, „Le Journal Musical". (Bourges, impr. Sire.) — 16°, 8 S.

**Ferretti, Jacopo.**
Cametti, A. Un poeta melodrammatico romano. Appunti e Notizie in gran parte inedite sopro Jacopo Ferretti e i Musicisti del suo tempo. (Estr. d. Gazetta mus. di Mil.) Milano, Ricordi. — 16°. L. 3.

**Fliege, Herm. Karl.**
Hermann Karl Fliege (1848—1898), biogr.Skizze. (Jubiläumsschrift.) St.Petersburg. — 8°, 11 S. (Nicht im Handel.)

**Franck, César.**
Meyer, André. Les Critiques de César Franck. Orléans, sans firme de librairie. — 8°.

**Friedrich der Grosse.**
Thouret, G.* Friedrich der Grosse als Musikfreund u. Musiker. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 192 S. ℳ 3.

**Gay, John.**
Sarrazin, Gregor. John Gay's Singspiele mit Einleitung u. Anmerkungen. (Engl. Textbibl. hrsg. v. Joh. Hoops. Vol. 2: The Beggar's Opera, Polly. Weimar, Felber. — 8°, 209 S. ℳ 3,20.

**Gerbert, [Martin?]**
Lamy, Alb. Gerbert, conférence faite à l'Académie nat. de Reims, li 21 janv. 1898. Reims, impr. Monce. — 8°, 42 S.

**Glinka, Mich. Iwanow.**
Findeisen, Nic.* Katalog der Notenhandschriften, Briefe u. Portraits M. I. Glinkas in der Handschriften-Abteilung d. kaiserl. öffentl. Bibliothek in St. Petersburg. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verl. d. „Nowoe Wremja“. — 8°, 133 S.
— Findeisen, Nic.* Biographie Mich. Iwanow. Glinkas. (Russ. Text.) St. Petersburg, Typogr. d. kaiserl. Theater. — 8°, 43 S.

**Goethe, Joh. Wolfg. von —.**
Tappert, Wilh.* 54 Erlkönig-Kompositionen. Berlin, Liepmannssohn. — 8°, 14 S. ℳ 1.

**Goldoni, Carlo.**
Musatti, Cesare.* Drami musicali di Goldoni e d'altri tratti dalle sue commedie. (Estratto dall' Ateneo Veneto, XXI: 1898.) Venezia, Visentini. — 8°, 12 S.

**Goudimel, Claude.**
Brenet, Michel.* Claude Goudimel. Essai bio-bibliographique. (Extrait des Annales franc-comtoises.) Besançon, impr. Jacquin. — 8°, 46 S.

**Grieg, Edward.**
Woroschiloff, H. Edward Grieg. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verl. d. Russ. Mus.-Ztg. — 16°, 69 S.

**Hale, Adam de la —.**
Guy, Henri. Essai sur la vie et les oeuvres littéraires. (Thèse.) Paris, Hachette. — 8°, LVIII + 605 S.

**Halévy, J. Fr.**
Gerhard, J. W. De jodin (la juive). (Opera-Gids, No. 27.) Amsterdam, Vlaanderen. — 8°, fl. 0,10.

**Händel, G. F.**
Robinson, John Robert. The Princely Chandos. A memoir of the first Duke of Chandos. [Mit Nachrichten über Händel.] New & cheaper ed. London, Sampson Low. — 8°.
— Schrader, Bruno.* The Handel Revival in Germany. („The Forum“, April 1898.) New York, The Forum publ. comp. (111 Fifth Avenue.)
— Weber, Wilh. G. F. Händels Oratorien übers. u. bearb. v. F. Chrysander, erläutert von —. I: „Israel in Egypten“. Augsburg, Schlosser. — 8°, 19 S.

**Haydn, Joseph.**
Hadden, J. Cuthbert. George Thomson, the friend of Burn. His Life and Correspondence [with Haydn and Beethoven]. London, Nimmo (New York, Scribner). — 8°, 392 S. s. 6.
— Hadow, W. H.* A Croatian Composer: Notes toward the study of Joseph Haydn. London, Seeley (1897). New York, The Macmillan Co. & Scribner (1898). — 8°, 98 S. 2 s. 6 d.
— Höcker, G. Das grosse Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven in biograph. Erzählungen. Glogau, Flemming. — 8°, ℳ 2,40.
— Jenkner, F. Zur Jahrhundertfeier der österr. Volkshymne. (Progr.) Teschen 1897. — 8°, 4 S.
— Schmidt, Leop.* Joseph Haydn. („Berühmte Musiker“, 3. Bd.) Berlin, „Harmonie“. — 8°, 137 S. ℳ 4.

**Huber, Ferdinand Fürchtegott.**
Nef, Karl.* Ferdinand Fürchtegott Huber. St. Gallen, Zollikofer'sche Buchdruckerei. — 4°, 44 S.

**d'Indy, Vincent.**
Imbert, Hugues. Vincent d'Indy. („La Revue de Palais.“ 2e Année, 1er Juillet 1898.) Paris, Fasquelle. — 8°.

**Jimmy, Lord —.**
Martyn, G. Lord Jimmy, story of Music Hall Life. London, Greening. — 8°, 214 S. 2 s. 6 d.

**Joachim, Joseph.**
Moser, Andreas.* Joseph Joachim. Berlin, Behr's Verlag. — 8°, 303 S. ℳ 5.

**Kreutzer, Rodolphe.**
Kling, H. Rodolphe Kreutzer. („Fédération artistique", Oct.—Dec. 1898.) Bruxelles, 143 rue de la Loi.

**Krüger, Eduard.**
Prüfer, Arthur.* Briefwechsel zwischen Carl v. Winterfeld und Eduard Krüger. Leipzig, Seemann. — 8°, 143 S. ℳ 4.

**Lablache, Luigi.**
Widén, Gust. Lablache, ein Bild aus d. goldnen Zeit des Gesanges. (Schwedischer Text.) Göteborg, Zachsissons Buchdr. — 8°, 184 S. 4,50 Kr.

**Lenepveu, Charles.**
Saint-Arroman, Raoul de — Charles Lenepveu. Paris, „Le Journal Musical." (Bourges, impr. Sire.) — 16°, 92 S. fr. 2.

**Lind, Jenny.**
Wilkens, C. A. Jenny Lind. 3. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. — 8°, 160 S. ℳ 1,50.

**Liszt, Franz** u. **Hans v. Bülow.**
La Mara.* Briefwechsel zw. Franz Liszt u. Hans v. Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 426 S. ℳ 6.

**Liszt, Franz.**
Motta, José Vianna da — Einige Betrachtungen üb. Franz Liszt. (Separatabdruck aus dem „Kunstwart".) München, Callwey. — 8°.
— Reuss, Eduard. Franz Liszt. („Männer der Zeit", 5. Bd.) Dresden u. Leipzig, Reissner. — 8°, 325 S. ℳ 3.
— Vollbach, Hahn u. Pochhammer. Franz Liszt. [Separatabzug aus dem „Musikführer".] Frankfurt a. M., Bechhold. — 8°, 226 S. ℳ 3.
— Weissheimer, W. Erlebnisse m. Rich. Wagner, Franz Liszt . . . s. Biographien in Sammlungen.

**Loewe, Carl.**
Bulthaupt, Heinr.* Carl Loewe, Deutschlands Balladencomponist. („Berühmte Musiker", 4. Band.) Berlin, „Harmonie". — 8°, 102 S. ℳ 4.

**Loewe, Carl.**
Jahresbericht üb. den Loewe-Verein. 15. Vereinsjahr: 1896/97. [Enthält eine Übersicht üb. d. Loewe-Litteratur im Jubiläumsjahre von M. Runze.] Berlin, Verl. d. Loewe-Vereins. — 8°.

**Mancinelli, Luigi.**
Arnedo, Luis. Mancinelli y su ópera Hero y Leandro. Madrid, estab. tip. de Fel. Pinto. — 8°, 46 S. Pes. 1,25.

**Mancinus, Thomas.**
Knoke, K.* Die Passion Christi von Thomas Mancinus. I. Zur Geschichte der „Passion" des Mancinus u. ihrer Bearbeitung. II. Einige Winke üb. ihre liturg. Ausführung. III. Text u. Melodieen der „Passion". Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht. — 8°, 15 S. Text + 16 S. Musikbeilage.

**Marx, Ad. Bernh.**
Selle, G. F. Aus Adolph Bernhard Marx' litterarischem Nachlass. Berlin, Janke. — 8°, 63 S. ℳ 1.

**Massenet, J.**
Gerhard, J. W. „Manon" van Massenet. (Opera-Gids, No. 28.) Amsterdam, Vlaanderen. — 8°, fl. 0,10.

**Mendelssohn-Bartholdy, Felix.**
Hathaway, Joseph W. G.* An analysis of Mendelssohn's Organ Works. London, Reeves. (New York, Scribner.) — 8°, 124 S. 4 s. 6 d.
— (Mendelssohn-Bartholdy, Fel.) Briefe aus d. J. 1830—1847. Hrsg. v. Paul u. Carl Mendelssohn-Bartholdy. 7. Aufl. Leipzig, H. Mendelssohn. — 8°, 267 + 349 S. ℳ 6.
— Schrader, Bruno.* Mendelssohn. (Universal-Bibl. 3794, Musiker-Biogr. 21. Bd.) Leipzig, Reclam. — 16°, 111 S. ℳ 0,20.

**Meyerbeer, Giacomo.**
Schmidt, Leop. Giacomo Meyerbeer. („Das 19. Jahrhundert in Bildnissen", Lief. 6.) Berlin, Photogr. Gesellschaft. — Fol.

**Mozart, W. A.**
Höcker, G. s. Haydn (Höcker).
— Horner, J.* Katalog des Mozart-Museums . . . zu Salzburg. 2. Aufl. in Druck gelegt durch Joh. Ev. Engl. Salzburg, Kerber. — 8°, XV + 31 S. ℳ 0,80.

**Mozart, W. A.**

Mirow, L. W. A. Mozart. Ein Beitrag zum Mozartkultus in übersichtl. Darstellung des für Mozart in Wort u. That in letzter Zeit Geschaffenen. Hildesheim, Gerstenberg. — — 8°, 47 S. ℳ 1.

— Mittheilungen* f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin. 5. 6. Heft. [Mit einer Beilage:] 13 Stücke aus dem Noten-Skizzenbuch von W. A. Mozart, aus London 1764. Berlin, Mittler & Sohn. — 8°, à Heft ℳ 1,50.

— (Mozart, W. A.) Nouvelles Lettres des dernières années de la vie de Mozart, traduites par Henri de Curzon. Paris, Fischbacher (Extr. du „Guide musical". 44e Année, n. 8—15.) — 16°, 87 S. 2 fr.

— Piccini, Giulio. L'origine della maschera di stenterello (Luigi del Buono, 1751—1832): 1. Il del Buono in casa di Corilla Olimpica, suo incontro col Mozart, una lettera inedita del Mozart. Firenze, Bemporad. — 8°, 126 S. L. 1,50.

**Müller-Brunow.**

Törsleff, L. C. Müller-Brunow und seine Schule. Leipzig, Merseburger. — 8°, 4 S.

**Naprawnik, Eduard Franz.**

Findeisen, Nic. Ed. Fr. Naprawnik, biogr. Skizze. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verl. d. Russ. Musik-Ztg. — 8°, 7 S. + 2 Beilagen.

**Pacheco, D. José.**

Valera, Lenzano. Estudio biografico-critico de D. José Pacheco, maestro de capilla que fué de la catedral de Montoñedo. Lugo, impr. de la Diputacion provincial. — 8°, 87 S.

**Paganini, Nic.**

Paganinis Geige. Aus d. deutschen übers. v. J. Gerzfeld. (Russ. Text.) Riga, Selbstverlag. — 12°, 18 S.

**Pergolesi, Giamb.**

Comitato definitivo per la erezione di un monumento a Giambattista Pergolesi [in Jesi]. Jesi, tip. Economica. — 4°, 3 S.

**Poffa, Giuseppe.**

Sommi Picenardi, Giorgio. Il maestro Giuseppe Poffa. (Estr. dal giornale „La Provincia", corriere di Cremona.) Cremona, tip. della „Provincia". — 16°, 13 S.

**Puccini, Giacomo.**

(Fulcini, Enrico Giacobazzi.) Giudizî della stampa italiana sull' opera „La Bohème", musica di G. Puccini. — Parma, Battei. — 8°, 59 S.

— Rordeaux, Henry. Giacomo Puccini. (La Revue du Palais, 2e année: 1 Juin 1898.) Paris, Fasquelle.

**Richard, Renée.**

Biographie der Madame Renée Richard von der grossen pariser Oper. (Deutscher u. Russ. Text.) Paris, impr. Reiff. — 8°, 10 S.

**Riemann, Hugo.**

Tscharnowa, A. J. Hugo Riemann. Biogr. Skizze. (Russ. Text.) Odessa, Verl. d. Red. d. „Theater". — 16°, 16 S.

**Rosenmüller, Joh.**

Horneffer, Aug.* Johann Rosenmüller (ca. 1619—1684). Diss. Charlottenburg, Buchdruckerei „Gutenberg". — 8°. 126 S.

**Rossini, Gioacchino.**

Checchi, Eugenio. Rossini. (Vite d'illustri Italiani e Stranieri.) Firenze, Barbèra. — 16°, 206 S. L. 2.

— Pierantoni, Augusto. Il Barbiere di Siviglia in Parlamento e i Diritti d' Autore. Roma.

— (Rossini, G.) Lettere [quattro] inedite di Gioacchino Rossini a Filippo Santocanale, avvocato palermitano, ora per la prima volta pubblicate da Francesco Caputo Montalto. Palermo, Marsala. — 8°, 14 S.

**Schubert, Franz.**

Trost, Alois.* Franz Schubert's Bildnisse. (Sonderabdruck aus dem XXXIII. Bande der Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien.) Wien, Druck v. Köhler & Hamburger. — kl. Folio, 11 S.

**Schumann, Rob.**

Bouyer, Raymond. Les Écrits de Schumann. („Revue bleue" du 22 oct. 1898.) Paris. — 8°.

— Hubert, Jean. Autour d'une Sonate [op. 22], étude sur Rob. Schumann. Paris, Fischbacher. — 8°, 77 S. 3 fr. 50.

— (Schumann, Rob.) Jugendbriefe . . . mitgeteilt v. Clara Schumann. 3. (Titel-) Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, IV + 315 S. ℳ 6.

**Seidl, Anton.**
Krehbiel, H. E. Anton Seidl. (Scribner's Magazine, June Number 1898.) London, Sampson Low. — Fol.

**Soldene, Emily.**
(Soldene, Emily.) My theatrical and musical recollection. New ed. London, Downey. — 8°, 320 S. 2 s. 6 d.

**Steiner, Jacob.**
Lentner, F. Jacob Steiners Lebenslauf im Lichte archivalischer Forschung. (Aus „Zeitschrift für Instrumentenbau", No. 34—36, 18. Jahrg. August — Sept. 1898.) Leipzig, de Wit. — 8°, ℳ 0,75.

**Strauss, Rich.**
Hutschenruyter, Wouter. Rich. Strauss. („Mannen en Vrouwen van beteekenis in onze dagen.") Haarlem, H. D. Tjeenk-Willink. — 8°.

— Jorisenne, G. Rich. Strauss; essai critique et biologique. (Extrait de la „Revue de Belgique.") Bruxelles, Weissenbruch. — 8°, 49 S. fr. 1,25.

**Verdi, Giuseppe.**
Korganoff, W. D. Verdi, biogr. Skizze. (Russ. Text.) Moskau, Jurgenson. — 16°, 84 S.

— [Giuseppe Verdi,* omaggio all'illustre maestro, in occasione del suo recente genetliaco.] („La Scena Illustrata", 15. Nov. 1898.) Firenze. — Fol. 16 S. L. 0,50.

**Wagner, Rich.**
Agnew, P. L. A Run through „The Nibelung's Ring". London, Bradbury. — 8°, 82 S. 2 s.

— Bélart, Hans. Taschenbuch der Wagnerkünstlerin. (R. Wagner's Frauengestalten in gesangsdramatischer Beziehung.) Leipzig, Wild. — 8°. ℳ 3.

— Burghold, Jul. Über die Leitmotive in Rich. Wagners Ring des Nibelungen und ihre Benennung. [Aus: „Redende Künste".] Leipzig, Wild. — 8°, 16 S. ℳ 0,75.

— Chambrun, le Comte de — Wagner à Carlsruhe. Paris, Lévy. — 8°, 35 S. fr. 1,50.

— Chapin, Anna Alice. Wonder tales from Wagner. New York, Harper. — 8°, 19 + 189 S. Doll. 1,25.

**Wagner, Rich.**
Cor, Jacques. Les Maîtres Chanteurs de Rich. Wagner. — Etude mus. et littéraire. Paris, Fischbacher. — 16°, 64 S. 2 fr.

— Drews, Arth. Der Ideengehalt aus Rich. Wagners „Ring des Nibelungen" in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie. Leipzig, Haacke. — 8°, 115 S. ℳ 2,40.

— Fink, G. Hector Berlioz, étude biogr., suivie d'une Notice comparative sur Wagner et Berlioz. Angoulême, impr. Faudray. — 16°, 42 S.

— Hadden, Cuthbert. The Wagner Mania. („The Nineteenth Century", July 1898.) London, Sampson Low. — 8°, Fol. 2 s. 6 d.

— Heintz, Alb. Rich. Wagner's Tannhäuser u. d. Sängerkrieg auf d. Wartburg. Nach d. musikal. Entwickelung d. Werkes in den Motiven dargestellt. Charlottenburg, Verl. d. Allgem. Musik-Zeitung. — 8°, ℳ 1,20.

— Joly, Charles. Les Maîtres chanteurs de Rich. Wagner. Étude historique et analytique. Paris, Fischbacher. — 16°, 179 S. fr. 3,50.

— Kilburn, N. „The Ring of the Nibelungs". London, Reeves. — 16°, VIII + 50 S. s. 1.

— Koptjaeff, A. Führer durch Wagners Opern. No. 1: Der fliegende Holländer, No. 2: Tristan u. Isolde, No. 3: Meistersinger. (Russ. Text.) St. Petersburg, Iwanoff. — 16°.

— Krehbiel, Henry Edward. Studies in the Wagnerian Drama. Cheap ed. London, Harper. — 8°, 2 s. 6 d.

— L., W. Die deutsche Oper 1898 in St. Petersburg. [Handelt von den Wagner-Vorstellungen im März und April 1898.] St. Petersburg. — 16°, 124 S.

— Landmann, Carl. Rich. Wagner und die litterar-historische Kritik. (Abdruck aus „Redende Künste".) Leipzig, Wild. — 8°. ℳ 0,30.

— Landmann, C. Wieland der Schmied in Simrocks Epos u. in Wagners dramat. Entwurf. (Abdruck aus „Redende Künste".) Leipzig, Wild. — 8°, ℳ 2.

**Wagner, Rich.**

Lavignac, A. The Music Dramas of Rich. Wagner, and his festival theatre in Bayreuth. Transl. from the French by Esther Singleton. — London, Service (New York, Scribner). — 12°, 596 S. 10 s. 6 d.

— Lichtenberger, H. Rich. Wagner, poète et penseur. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.) 1. (2.) éd. Paris, Alcan. — 8°, 498 (510) S. fr. 10.

— Lindau, Paul. Richard Wagner. Paris, Westhausser. — 16°, fr. 3,50.

— Louis, R. Die Weltanschauung Richard Wagners. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. VII + 193 S. ℳ 3.

— Neitzel, Otto. R. Wagner. (Der Führer d. d. Oper d. Gegenwart. I. Bd. Abteil. 3.) 2. Aufl. Leipzig, Liebeskind. — 8°, III + 332 S. ℳ 4.

— Nietzsche, Fr. Der Fall Wagner. (Schwed. Text v. Alb. Eriksson.) Stockholm, Lindróm. — 8°, 76 S. 1 Kr.

— Oesterlein, Nic. Das Richard Wagner-Museum. Leipzig, Wild. — 8°, ℳ 3.

— Pfordten, Herm. Frhr. v. d. Handlung u. Dichtung d. Bühnenwerke Rich. Wagners. Neue Ausg. Berlin, Trowitzsch. — 8°, VII + 394 S. ℳ 6.

— Der Ring des Nibelungen: a Souvenir of Three Wagner Cycles at the Royal Opera House, Covent Garden. London, Studio of Design. — 8°, 89 S. 2 s. 6 d.

— Roncoroni, Luigi. Ricc. Wagner: la lotta per la vita e per l'arte. (Estr. dalla „Rivista moderna, anno I: 1898, fasc. 3.) Firenze, tip. cooperativa. — 8°, 26 S.

— Schilling, A. Aus Rich. Wagners Jugendzeit. Berlin, Entrich. — 8°. ℳ 2.

— Schuré, E. Riccardo Wagner: studio critico-biografico. Trad. ital. di Lorenzo Parodi. Genova. Donath. — 16°, 321 S. L. 3.

— Sharp, R. Farquharson. Wagner's Drama „Der Ring des Nibelungen". Described by —. London, Marshall. — 4°, 48 S. s. 1.

— Shaw, Bernard. The perfect Wagnerite: a Commentary on „The Ring of the Nibelungs". London, Richards. — 8°, 148 S. 3 s. 6 d.

**Wagner, Rich.**

Tolstoi, Léon. La Musique de Wagner. (La Revue de Paris, Num. 9: 1er Mai 1898.) Paris, Calman Lévy.

— (Wagner, Rich.) Dix Écrits de Rich. Wagner avec un avant-propos de Henri Silège. (Extrait de la „Revue et Gazette musicale", 1840—1842.) Paris, Fischbacher. — 16°, XIV + 239 S. 4 fr.

— (Wagner, Rich.) Briefe an Emil Heckel. Hrsg. v. Karl Heckel. Berlin, Fischer. — 8°, 170 S. ℳ 3,50.

— (Wagner, Rich.) Briefe an Otto Wesendonck. (Sep. Abdr. aus „Allgem. Musik-Zeitung".) Charlottenburg, Lessmann. — 8°. ℳ 2,40.

— (Wagner, Rich.) Prose Works. Transl. by W. A. Ellis. Vol. 6: Religion and Art. London, Kengan Paul, Trübner. — 8°, 12 s. 6 d.

— Wechssler, Ed. Die Sage v. hl. Gral in ihrer Entwicklung bis auf Richard Wagners Parsifal. Halle, Niemeyer. — 8°, 212 S. ℳ 3.

— Weimar, Wilh. u. Hans Paul v. Wolzogen. Das Rheingold. Bilder zu R. Wagners gleichnam. Werke. Mit Sang u. Sage. Leipzig, Wigand. — Fol. ℳ 45.

— Weingartner, Fel. Bayreuth. London, Weekes & Co. — 8°.

— Weissheimer, W. Erlebnisse m. Rich. Wagner . . . s. Biographien in Sammlungen.

— Winworth, Freda. The Epic of Sounds: an elementary interpretation of Wagner's Nibelungen Ring. 2d ed. London, Simpkin. — 12°, 230 S. 3 s. 6 d.

— Wirth, Mor. Kleinigkeitskrämereien. Beiträge zur Inscenierung Wagnerscher Dramen. Leipzig, Wild. — 8°. ℳ 1,50.

— Wossidlo, Walth. Wie verstehen wir Rich. Wagners Musik-Dramen? Populärer Führer d. Poesie u. Musik. (11 Nrn.) Berlin, Rühle & Wendling. — 8°, à Nr. ℳ 0,20.

— Wyzewa, Teodor de — Beethoven et Wagner. Paris, Perrin. — 8°, 262 S. fr. 3,50.

## Besondere Musiklehre: Gesang.

Kunstgesang, Kirchengesang.

(Praktische Schul- und Übungsstücke ausgenommen.)

**Arnold, Yourij von —.** Theorie der Stellung der Stimme nach d. altital. Schule. (Russ. Text.) St. Petersburg, Seliwerstoff. — 8°, 1. 2. Lief.

**Bach, A. B.** Musical Education and Vocal Culture for Vocalist and Teachers of Singing. 5th ed. London, Kengan Paul (New York, Scribner). — 8°, 272 S. 7 s. 6 d.

**Barth, Ernst.** Über den gesundheitl. Werth des Singens. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 16°, 51 S. ℳ 1.

**Bartholdy, Joh.** Wie werde ich Sänger? Betrachtungen üb. d. Müller-Brunow-Törsleff'schen Principien. (Dän. Text.) Kjöbenhavn, Hansen. — 8°, 40 S.

**Behnke, Emil.** The speaking voice: its development and preservation. Part 1. 2nd ed. London, Curwen. — 8°, 112 S. 2 s.

**Berichte** von Lehrern über die Engel'sche Methode d. Stimmbildung od. Die prakt. phonetische Lautschulung. Karlsruhe, Müller & Gräff. — 8°, ℳ 0,30.

**Bourgault-Ducoudray, L. A.** Rapport sur l'organisation de l'enseignement du chant dans les écoles. Vannes, impr. Lafolye. — 8°, 48 S.

Deutsche **Bühnenaussprache.** Ergebnisse der Beratungen zur ausgleich. Regelung der deutschen Bühnenaussprache, die v. 14.—16. April 1898 im Apollosaale des kgl. Schauspielhauses zu Berlin stattgefunden haben. Im Auftrage der Kommission hrsg. v. Theod. Siebs. Köln, Ahn. — 8°, 96 S. ℳ 2.

**Casten, A.** Hygiene der Stimme. Übers. v. W. Panchenko. (Russ. Text.) St. Petersburg, Gubinsky. — 8°, 171 S.

**Curwen, J. Spencer** s. Hundoegger.

**Dabin.** Gregoriana. Solesmes (Sarthe), impr. Saint-Pierre. — 8°, 80 S.

**Deggau, Joh.** Eine neue Methode der Stimmbildung. Eine Einführung in die Kuyper'sche „Anleitung zur Stimmbildung" . . . Giessen, Krebs. — 8°, 22 S. ℳ 0,30.

**Dutilliet** et **Vigourel.** Catéchisme liturgique et catéchisme du chant ecclésiastique. 14e éd. Paris, J. Bricon. — 16°, fr. 1.

**Eccarius-Sieber.** Die musikal. Gehörbildung. Berlin, Simrock. — 8°, ℳ 3.

**Frieckert, Georg.** Ueber Gesangunterricht. Selbstverlag. — 8°.

**Garno, Paul.** Rede u. Gesang. Lehrgang der Hygiene der Stimme. Übers. von M. Mazurkewitsch. (Russ. Text.) St. Petersburg, Seliwerstoff. — 16°, 464 S.

**Ghignoni, A.** Concetto e limiti dell'arte nella riforma della musica sacra. (Estr. dal Giornale „La Musica Sacra".) Milano, Boniardi-Pogliani. — 8°.

**Grimm, Wilh.** Die Natur der Sprachlaute. Zürich, Hug. — 8°.

**Grimm, Wilh.** Unsere Sprachlaute als Stimmbildner. St. Gallen, Zweifel-Weber (1897). — 8°, fr. 0,60.

**Guéranger, Prosper.** L'Anné liturgique. La Passion et la Semaine sainte. Le Temps pascal (12e ed.). Le Temps de la Septuagésime (10e ed.) Le Temps après la Pentecôte. Paris, Oudin. — 3 Vol. 16°, 587 + 765 + 670 + 514 S. à fr. 3,75.

**Haberl, F. X.** Magister choralis: Guia téorico-pratico para el estudio y ejecución del Canto Romano oficial. Trad. del francés por el padre Leoncio Zufira. 2. Ed. Regensburg, Pustet. — 8°, XII + 272 S. ℳ 2.

**Handbook** of rules for singing and phrasing plain song, by the Benedictines of Stanbrook. London, Art & Book Co. — 8°.

**Hermann, Karl.** Die Technik des Sprechens. Ein Handbuch f. Redner u. Sänger. Frankfurt a. M., Kesselring. — 12°, 231 S. ℳ 3.

**Hundoegger, Agnes.*** Leitfaden der Tonika-Do-Methode (Tonic Sol-Fa) für den Schulgebrauch. Nach d. Engl. von J. Spencer Curwen. Hannover — Berlin, Carl Meyer. — 8°, 55 S. ℳ 1,50.

**Joal,** Du classement des voix. Paris, Rueff. — 8°, 36 S.

**Kofler, Leo.** Die Kunst des Athmens als Grundlage d. Tonerzeugung. Aus d. Englischen übers. v. Clara Schlaffhorst u. Hedwig Andersen. Die Übersetzung ist v. Verfasser nach d. 5. Ausg. seines Werkes revidiert. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8⁰, 91 S. ℳ 2.

**Komaroff, W.** Der Gesang in d. russ. Elementarschule. (Russ. Text.) Moskau, Selbstverlag. — 12⁰, 32 S.

**Lacheret, E.** Ordre du culte et Cantiques, extrait du Service de Passion. Paris, Berger-Levrault. — 16⁰, 23 S.

**Lange, Algot.** Vom Gesange. (Schwedischer Text.) Stockholm, Bonnier. — 8⁰, 141 S. Kr. 1,50.

**Lange, Algot.** Über d. Gesang nach Müller-Brunows Principien. (Dän. Text.) Kjobenhavn, Nordiske Forlag. — 8⁰, 136 S.

**Lange, Victor.** Das menschliche Stimmorgan. (Dän. Text.) Kjobenhavn, Gyldendal. — 8⁰, 53 S.

**Marage.** Contribution à l'étude des voyelles par la photographie des flammes manométriques. Paris, Masson. — 8⁰, 35 S.

**Michailoff-Stojan, K. J.** Genesis, Analyse u. Methoden des natürl. Gesanges. (Russ. Text.) Moskau, Zelinsky. — 12⁰, 35 S.

**Müller-Brunow.** Tonbildung oder Gesangunterricht? Neue Aufl. Leipzig, Merseburger. — 8⁰, 71 S. ℳ 2,25.

**Notions** de liturgie, et de plain-chant. Nîmes Gervais-Bedot. — 16⁰, 76 S.

**Palmer, E. Davidson.** The rightly-produced voice. London, Williams. (New York, Scribner.) — 16⁰, 103 S. 3 s. 6 d.

**Petzold, Albert.** Vom Blatt singen! Anleitung f. Mitglieder v. Gesangvereinen. Dresden, Porges. — 16⁰, 22 S. ℳ 0,30.

**Phipson, T. L.** Voice and Violin: Sketches, anecdotes and reminiscences. London, Chatto. — 8⁰. 242 S. 5 s.

**Pokrowskj. A.** Der 8tönige Kirchengesang. (Russ. Text.) Nowgorod, Selbstverlag. — 8⁰, 12 S.

**Preobrajensky, A.** Die Reform d. kath. Kirchengesanges. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verl. d. Russ. Musik-Ztg. — 16⁰, 44 S.

**Schwidop, O.** Sprache, Stimme u. Stimmbildung. Karlsruhe, Reiff. — 8⁰, 40 S.

**Siebs, Theod.** siehe Bühnenaussprache.

**Solans, Joaquin.** Manual liturgico. 7ª ed. Barcelona, impr. de Subirana Hermanos. — 8⁰, 585 S. 7 Pes.

**Solans, Joaquin.** Ramillete liturgico o sea pequeño ceremonial del seminarista. 4ª ed. Barcelona, impr. de Subirana. — 16⁰, 224 S. 1 Pes.

**Tschurkin, N.** Einige Regeln f. d. Erlernen des Gesanges. (Russ. Text.) Baku, Selbstverlag. — 8⁰, 27 + 8 S.

**Vater, Franz.** Eigenschaften des kath. Chorregenten. Warnsdorf, Opitz. — 12⁰, 28 S. ℳ 0,20.

**Velde, Ernest van de** — Solfège populaire ou cours gradué, théorique et pratique de lecture musicale, système nouveau basé sur le rythme. Saint-Amand (Cher), chez l'auteur. — 4⁰, IV + 91 + IV S. 50 Tafeln. (Ed. A en clé de sol, Ed. B en clé de fa.) à 2 fr. 50.

**Welitschkin, A.** Über d. wahre Methode d. Singens. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8⁰, 24 S.

**Widmann, Bened.** Erläuterungen zu den Singtafeln d. „Volksliederschule“. Leipzig, Merseburger. — 8⁰, 8 S. + 9 Tafeln. ℳ 0,75.

**Wright, C. H. H.** The Service of the Mass in Greek and Roman Churches. — London, the Religious Tract Society. — 8⁰.

**Ypes-Speet, Maria.** Jets over Spreken en Zingen. Amsterdam, Scheltema & Holkema. — 8⁰, fl. 0,70.

**Zimmermann, Ernst.** Flugschrift zur Verwirklichung der Idee: „Gesang muss Volkskunst werden!“ No. 1: Deutsches Lied u. deutsche Art. Ein Wort üb. d. Aufgabe des Gesangunterrichts in d. Schulen. Arnsberg, Stahl. — 8⁰. ℳ 0,25.

## Besondere Musiklehre: Gesang.

Kunstgesang, Kirchengesang.

(Praktische Schul- und Übungsstücke ausgenommen.)

**Arnold, Yourij von —.** Theorie der Stellung der Stimme nach d. altital. Schule. (Russ. Text.) St. Petersburg, Seliwerstoff. — 8°, 1. 2. Lief.

**Bach, A. B.** Musical Education and Vocal Culture for Vocalist and Teachers of Singing. 5th ed. London, Kengan Paul (New York, Scribner). — 8°, 272 S. 7 s. 6 d.

**Barth, Ernst.** Über den gesundheitl. Werth des Singens. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 16°, 51 S. ℳ 1.

**Bartholdy, Joh.** Wie werde ich Sänger? Betrachtungen üb. d. Müller-Brunow-Törsleff'schen Principien. (Dän. Text.) Kjöbenhavn, Hansen. — 8°, 40 S.

**Behnke, Emil.** The speaking voice: its development and preservation. Part 1. 2nd ed. London, Curwen. — 8°, 112 S. 2 s.

**Berichte** von Lehrern über die Engel'sche Methode d. Stimmbildung od. Die prakt. phonetische Lautschulung. Karlsruhe, Müller & Gräff. — 8°, ℳ 0,30.

**Bourgault-Ducoudray, L. A.** Rapport sur l'organisation de l'enseignement du chant dans les écoles. Vannes, impr. Lafolye. — 8°, 48 S.

Deutsche **Bühnenaussprache.** Ergebnisse der Beratungen zur ausgleich. Regelung der deutschen Bühnenaussprache, die v. 14.—16. April 1898 im Apollosaale des kgl. Schauspielhauses zu Berlin stattgefunden haben. Im Auftrage der Kommission hrsg. v. Theod. Siebs. Köln, Ahn. — 8°, 96 S. ℳ 2.

**Casten, A.** Hygiene der Stimme. Übers. v. W. Panchenko. (Russ. Text.) St. Petersburg, Gubinsky. — 8°, 171 S.

**Curwen, J. Spencer** s. Hundoegger.

**Dabin.** Gregoriana. Solesmes (Sarthe), impr. Saint-Pierre. — 8°, 80 S.

**Deggau, Joh.** Eine neue Methode der Stimmbildung. Eine Einführung in die Kuyper'sche „Anleitung zur Stimmbildung" . . . Giessen, Krebs. — 8°, 22 S. ℳ 0,30.

**Dutilliet et Vigourel.** Catéchisme liturgique et catéchisme du chant ecclésiastique. 14e éd. Paris, J. Bricon. — 16°, fr. 1.

**Eccarius-Sieber.** Die musikal. Gehörbildung. Berlin, Simrock. — 8°, ℳ 3.

**Frieckert, Georg.** Ueber Gesangunterricht. Selbstverlag. — 8°.

**Garno, Paul.** Rede u. Gesang. Lehrgang der Hygiene der Stimme. Übers. von M. Mazurkewitsch. (Russ. Text.) St. Petersburg, Seliwerstoff. — 16°, 464 S.

**Ghignoni, A.** Concetto e limiti dell'arte nella riforma della musica sacra. (Estr. dal Giornale „La Musica Sacra".) Milano, Boniardi-Pogliani. — 8°.

**Grimm, Wilh.** Die Natur der Sprachlaute. Zürich, Hug. — 8°.

**Grimm, Wilh.** Unsere Sprachlaute als Stimmbildner. St. Gallen, Zweifel-Weber (1897). — 8°, fr. 0,60.

**Guéranger, Prosper.** L'Anné liturgique. La Passion et la Semaine sainte. Le Temps pascal (12e ed.). Le Temps de la Septuagésime (10e ed.) Le Temps après la Pentecôte. Paris, Oudin. — 3 Vol. 16°, 587 + 765 + 670 + 514 S. à fr. 3,75.

**Haberl, F. X.** Magister choralis: Guia téorico-pratico para el estudio y ejecución del Canto Romano oficial. Trad. del francés por el padre Leoncio Zufira. 2. Ed. Regensburg, Pustet. — 8°, XII + 272 S. ℳ 2.

**Handbook** of rules for singing and phrasing plain song, by the Benedictines of Stanbrook. London, Art & Book Co. — 8°.

**Hermann, Karl.** Die Technik des Sprechens. Ein Handbuch f. Redner u. Sänger. Frankfurt a. M., Kesselring. — 12°, 231 S. ℳ 3.

**Hundoegger, Agnes.*** Leitfaden der Tonika-Do-Methode (Tonic Sol-Fa) für den Schulgebrauch. Nach d. Engl. von J. Spencer Curwen. Hannover — Berlin, Carl Meyer. — 8°, 55 S. ℳ 1,50.

**Joal,** Du classement des voix. Paris, Rueff. — 8°, 36 S.

**Kofler, Leo.** Die Kunst des Athmens als Grundlage d. Tonerzeugung. Aus d. Englischen übers. v. Clara Schlaffhorst u. Hedwig Andersen. Die Übersetzung ist v. Verfasser nach d. 5. Ausg. seines Werkes revidiert. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8⁰, 91 S. ℳ 2.

**Komaroff, W.** Der Gesang in d. russ. Elementarschule. (Russ. Text.) Moskau, Selbstverlag. — 12⁰, 32 S.

**Lacheret, E.** Ordre du culte et Cantiques, extrait du Service de Passion. Paris, Berger-Levrault. — 16⁰, 23 S.

**Lange, Algot.** Vom Gesange. (Schwedischer Text.) Stockholm, Bonnier. — 8⁰, 141 S. Kr. 1,50.

**Lange, Algot.** Über d. Gesang nach Müller-Brunows Principien. (Dän. Text.) Kjobenhavn, Nordiske Forlag. — 8⁰, 136 S.

**Lange, Victor.** Das menschliche Stimmorgan. (Dän. Text.) Kjobenhavn, Gyldendal. — 8⁰, 53 S.

**Marage.** Contribution à l'étude des voyelles par la photographie des flammes manométriques. Paris, Masson. — 8⁰, 35 S.

**Michailoff-Stojan, K. J.** Genesis, Analyse u. Methoden des natürl. Gesanges. (Russ. Text.) Moskau, Zelinsky. — 12⁰, 35 S.

**Müller-Brunow.** Tonbildung oder Gesangunterricht? Neue Aufl. Leipzig, Merseburger. — 8⁰, 71 S. ℳ 2,25.

**Notions** de liturgie, et de plain-chant. Nîmes Gervais-Bedot. — 16⁰, 76 S.

**Palmer, E. Davidson.** The rightly-produced voice. London, Williams. (New York, Scribner.) — 16⁰, 103 S. 3 s. 6 d.

**Petzold, Albert.** Vom Blatt singen! Anleitung f. Mitglieder v. Gesangvereinen. Dresden, Porges. — 16⁰, 22 S. ℳ 0,30.

**Phipson, T. L.** Voice and Violin: Sketches, anecdotes and reminiscences. London, Chatto. — 8⁰. 242 S. 5 s.

**Pokrowskj. A.** Der 8tönige Kirchengesang. (Russ. Text.) Nowgorod, Selbstverlag. — 8⁰, 12 S.

**Preobrajensky, A.** Die Reform d. kath. Kirchengesanges. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verl. d. Russ. Musik-Ztg. — 16⁰, 44 S.

**Schwidop, O.** Sprache, Stimme u. Stimmbildung. Karlsruhe, Reiff. — 8⁰, 40 S.

**Siebs, Theod.** siehe Bühnenaussprache.

**Solans, Joaquin.** Manual liturgico. 7ª ed. Barcelona, impr. de Subirana Hermanos. — 8⁰, 585 S. 7 Pes.

**Solans, Joaquin.** Ramillete liturgico o sea pequeño ceremonial del seminarista. 4ª ed. Barcelona, impr. de Subirana. — 16⁰, 224 S. 1 Pes.

**Tschurkin, N.** Einige Regeln f. d. Erlernen des Gesanges. (Russ. Text.) Baku, Selbstverlag. — 8⁰, 27 + 8 S.

**Vater, Franz.** Eigenschaften des kath. Chorregenten. Warnsdorf, Opitz. — 12⁰, 28 S. ℳ 0,20.

**Velde, Ernest van de** — Solfège populaire ou cours gradué, théorique et pratique de lecture musicale, système nouveau basé sur le rythme. Saint-Amand (Cher), chez l'auteur. — 4⁰, IV + 91 + IV S. 50 Tafeln. (Ed. A en dé de sol, Ed. B en clé de fa.) à 2 fr. 50.

**Welitschkin, A.** Über d. wahre Methode d. Singens. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8⁰, 24 S.

**Widmann, Bened.** Erläuterungen zu den Singtafeln d. „Volksliederschule“. Leipzig, Merseburger. — 8⁰, 8 S. + 9 Tafeln. ℳ 0,75.

**Wright, C. H. H.** The Service of the Mass in Greek and Roman Churches. — London, the Religious Tract Society. — 8⁰.

**Ypes-Speet, Maria.** Jets over Spreken en Zingen. Amsterdam, Scheltema & Holkema. — 8⁰, fl. 0,70.

**Zimmermann, Ernst.** Flugschrift zur Verwirklichung der Idee: „Gesang muss Volkskunst werden!“ No. 1: Deutsches Lied u. deutsche Art. Ein Wort üb. d. Aufgabe des Gesangunterrichts in d. Schulen. Arnsberg, Stahl. — 8⁰. ℳ 0,25.

## Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Üebungswerke ausgenommen.)

**Allen, E. Heron.** Violin-making as it was and is. 2d ed. New York, Scribner. — 8°, 366 S. Doll. 3.

**Brosset, Jules.** Les Orgues de l'abbaye de la Très-Sainte-Trinité de Vendôme. (Extrait du Bulletin de la Société archéologique du Vendômois, 3e trimestre 1898.) Vendôme, impr. Empaytaz. — 16°, 31 S.

**Dunn, J.** Violin Playing. London, „Strad"-Office (New York, Scribner). — 8°, 76 S. 2 s. 6 d.

**Elliston, T.** Organs and tuning. 3d rev. ed. New York, Scribner. — 12°, Doll. 1,50.

**Grossmann, Max.** Es giebt doch ein Geheimniss der alten ital. Geigenbauer. Berlin, Thelen. — 8°, 15 S.

**Grossmann, Max.** Wie bestimmt man das Stärkeverhältniss der Resonanzplatten bei der Geige? (Aus: „Musik-Instrumenten-Zeitg.") Berlin, Warschauer. — 8°, 25 S. ℳ 0,60.

**Hofmann, Rich.** Practical Instrumentation, transl. by Robin H. Segge. Vol. I—VII. Leipzig, Dörffling & Franke. — Fol. ℳ 30.

**Kaden, H.** Ueber d. Beseitigung unreiner Töne d. Messinginstrumente, Klarinette u. Flöte. 3. Aufl. Hannover, Lehne. — 12°, 32 S. ℳ 0,15.

**Kupferschmid, Adalbert.** Theoret.-prakt. Anleitung zur Erhaltung u. Ausbildung einer vollkommenen Finger- und Handfertigkeit. Berlin, Richter. — 8°, ℳ 2,50.

**Lodge, E. A.** The Orchestra at a Glance. A condensed work on Instrumentation. 4. Ed. Huddersfield, Lodge (Lion Arcade).

**Mandrup-Meyer, Peter.** Pedal-Applikatur für Orgel. (Dän. Text.) Kjöbenhavn, Hansen. — 8°, 22 S.

**Matthews, J.** A handbook of the organ. New York, Scribner. — 12°, 208 S. Doll. 1.

**Mc Arthur, Alex.** Pianoforte study; or, hints on piano playing. Philadelphia, Theod. Presser. — 12°, 150 S. Doll. 1,25.

**Netzhammer, Raimund.** Beschreibung der neuen Orgel in der Stiftskirche von Maria Einsiedeln. („Alte u. Neue Welt", 6. Heft.) Einsiedeln, Benziger. (Zum Teil abgedruckt in „Musica sacra", Regensburg 1898, S. 80 ff.)

**Oppel, R.** Über Orgelstücke u. Orgelspiel. I.: Betrachtungen und Ratschläge über Studium u. Vortrag v. Tonwerken f. Orgel. Bromberg, Hecht. — 8°, 24 S. ℳ 0,80.

**Parent, Hortense.** Deux Conférences en Sarbonne sur la Pédagogie Musicale. Exposition de sa Méthode d'enseignement pour le Piano. Paris, Thauvin. — 8°.

**Parès, G.** Traité d'Instrumentation et d'Orchestration à l'usage des Musiques Militaires. Paris, Lemoine. — Fol. fr. 25.

**Passagni, Leandro.** Il Violino. (L'Origine del Violino, i migliori fabbricatori dal 1500 in poi.) Milano, Pigna. — 16°, 155 S. L. 1.

**Paula-Ott, Franz v.** Spieleigenarten auf der Schlagzither mit reiner Quartquintenstimmung u. lückenloser Saitenordnung im Umfange v. 3 Quintenzirkeln. — Berlin, Schindler. — 8°, 11 S. ℳ 1,40.

**Phipson, T. L.** Voice and Violin: Sketches, anecdotes, and reminiscences. London, Chatto. — 8°, 242 S. 5 s.

**Plichon, P.** Le grand Orgue de l'église Saint-Vaast d'Armentières, inauguré le 27 sept. 1898. Paris, impr. Pichon. — 8°, 23 S.

**Ponsicchi, Cesare.*** Il primo pianoforte verticale, (Estr. dal giornale „La Nuova Musica", anno II, No. 24.) Firenze, tip. Franceschini. — 8°, 15 S.

**Prout, Ebenezer.** The Orchestra: Vol. I: The Technique of the Instruments. 1. 2. Ed. London, Augener. — 8°, 5 s.

**Richter, Alfr.** Das Klavierspiel. Für Musikstudierende. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 264 S. ℳ 4,50.

**Ritter, Herm.** Die fünfsaitige Altgeige (Viola alta) u. die sich daran knüpfende ev. Weiterentwickelung der Streich-Instrumente. Bamberg, Handelsdruckerei u. Verlagsh. — 8°, 26 S. mit 2 Taf. u. Musikbeisp. ℳ 1.

**Roger.** Le Piano et l'Harmonium à la portée de tous par la méthode à transpositeurs mobiles harmonigraphiques. Lille, impr. Taffin-Lefort. — 4°, 23 S.

**Schlesinger, Kathleen.** Modern Orchestral Instruments. Their origin, construction and use. London, W. The Office of Music (186, Wardour Street). — 8°, 5 s.

**Scholze, Anton.** Orgellehre; die innere Einrichtung, Pflege, Instandhaltung u. Behandlung d. Orgel, sowie d. Orgelspiel. Wien, Carl Graeser.. — 8°, 48 S. fl. 0,50.

**Schubert, F. L.*** Die Orgel, ihr Bau, ihre Geschichte u. Behandlung. 3. Aufl. bearbeitet v. Rud. Schwartz. Leipzig, Merseburger. — 8°, 158 S. ℳ 1,20.

The **Secrets** of violin playing. New York, Scribner. — 12°, 76 S. Doll. 0,40.

**Snoer, Johannes.*** Die Harfe als Orchesterinstrument. Winke u. Ratschläge f. Komponisten . . . nebst einem Anhang: Harfen-Litteratur. Leipzig, Merseburger. — 8°, 84 S. ℳ 2.

**Vessella, A.** Studi d'Istrumentazione per Banda. Fasc. 1—3 Milano, Ricordi. — Fol. à fasc. 6 Lire.

**Walther, W. G.** Wie, die Violine zu spielen, gelehrt werden muss. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverl. — 12°, 54 S.

**Wandelt, Bruno.** Der Klavierunterricht als wirksamstes Mittel zur Aneignung einer höheren, allgemeinen musikal. Bildung. Berlin, Selbstverlag (Tauenzienstr. 23). — 8°.

**Wicks, M.** Organ-building for amateurs. 2d ed. New York, Scribner. — 12°, 287 S. Doll. 1,50.

Die **Zither** u. ihre Besaitung. Wien, Kiendl. — 4°, 4 S. ℳ 0,50

## Ästhetik. Belletristik. Kritik. Akustik. Physiologisches. Autorenrechte.

**Armin, Georg.** Marcella Sembrich und Herr Prof. Jul. Hey. Eine Antwort auf die Streitfrage: „Was ist Koloratur?" [Aus: „Kunstgesang".] Leipzig, Wild. — 8°, 16 S. ℳ 0,60.

**Astruc, J.** Le Droit privé du théâtre, ou Rapports des directeurs avec les auteurs, les acteurs et le public. Paris, Stock. — 8°, 328 S. fr. 6.

**Billroth, Theod.** Wer ist musikalisch. Hrsg. v. Ed. Hanslick. 3. Aufl. Berlin, Paetel. — 8°, 245 S. ℳ 5.

**Blackburn, V.** The Fringe of an Art: Appreciations in Music. London, Unicorn Press (New York, Scribner). — 16°, 190 S. 5 s.

**Blissett, Nellie K.** The Concert-Director. London, Macmillan. — 8°, 314 S. 6 s.

**Bourgerel, Henry.** Les Pierres qui pleurent. Paris, Société du „Mercure de France". — 8°.

**Brachvogel, A. E.** Friedemann Bach. Roman. 5. Aufl. 3 Tle. Berlin, Janke. — 8°, 484 S. ℳ 4.

**Brandis, Werner.** Rechtsschutz d. Zeitungs- u. Büchertitel. Berlin, Lipperheide. — 8°, 88 S.

**Braun, Otto.** Aus allerlei Tonarten. 2. Aufl. Stuttgart, Cotta. — 12°, 148 S. ℳ 2.

**Bridgman, F. A.** L'anarchie dans l'art. Trad. de l'anglais. Paris, Société franç. d'éditions d'art. — 8°.

**Carreras, José Rafael.** La Musica en la agonía del Beato José Oriol. Barcelona, Pujol. — 8°, 27 S.

**Cordero, Juan.** La musica razonada. (Vol. V: Estetica teorica y applicada.) Mexico, „La Europea" (1897). — 8°.

**Curwen, J.** Musical Statics: an attempt to show the bearing of the facts of acoustics on Chords, Discords . . . as used by modern musicians. New ed. rev. by T. F. Harris. London, Curwen. — 4°, 124 S. 3 s. 6 d.

**Drews, Arth.** Der Ideengehalt v. Rich. Wagners „Ring d. Nibelungen" in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie. Leipzig, Haacke. — 8°, 115 S. ℳ 2,40.

**Ebhardt, K.** Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempo. (Diss.) Berlin. — 8°, 56 S.

**Emmanuel, Maurice.*** L'Enseignement de la Musique dans les Universités allemandes. (La Revue de Paris, No. 11: 1er Juin 1898.) Paris, Lévy. — 8°, (S. 649—672.)

**Fuchs, Carl.*** Künstler und Kritiker od. Tonkunst und Kritik. Breslau, Schles. Buchdruckerei. — 8°, 286 S. ℳ 3.

**Ghignoni, Aless.** Concetto e limiti dell'arte nella riforma della musica sacra. (Estr. dal giornale „La Musica sacra".) Milano, tip. Giovanola & Co. — 16°, 63.

**Goblot, Edm.** De musicae apud veteres cum philosophia conjunctione. (Diss.) Paris, Alcan. — 8°, 65 S.

**Godfrey, Elizab.** Poor human nature: a musical novel [written by one who loves music, particularly Wagner]. New York, Holt & Co. — 12°, 362 S. Doll. 1,50.

**Gosset, Alphonse.** Le sécurité dans les théâtres par les escaliers. Paris. Baudry. — 8°, 19 S.

**Guénon, Ad.** Influence de la musique sur les animaux et en particulier sur le cheval. Châlons sur Marne, impr. de l'Union. — 16°, 136 S.

**Harris, T. F.** Handbook of acoustics for the use of musical students. New York, Scribner. — 12°, 286 S. Doll. 1,25.

**Hartmann, Ludwig.** Critique musicale: Réalisme o Idealisme? Lettres. Rom, tip. Cooperativa. — 8°, 7 S.

**Henderson, W. Ja.** What is good music? New York, Scribner (London, Murray). — 12°, 13 + 205 S. Doll. 1.

**Herscher.** La Voix de la musique. Fête de S. Cécile à Notre-Dame de Saint-Dizier (19. XII. 1897). Langres, Rallet-Bideaud. — 8°, 31 S.

**Jonquière,* A.** Grundriss der musikal. Akustik. Leipzig, Grieben. — 8°, XVI + 388 S. ℳ 6.

**Konzert- u. Theatererinnerungen,** allerlei. 1. Folge. Aus dem Tagebuche d. Verf. der „Fortschrittsgedanken," „Studienfreuden" u. s. w. Leipzig, Zangenberg & Himly. — 8°, 28 S. ℳ 0,40.

**Krehbiel, Henry E.** How to listen to Music. 2. Ed. New York, Scribner. (London, Murray.) — 8°, 378 S. Doll. 1,25.

**Lamperti, Giuseppe.** Sulla legge dei Diritti d'Autore. Roma. — 8°.

**Lanier, Sidney.** Music and poetry. Essays. New York, Scribner. — 8°, 248 S. Doll. 1,50.

**Ludwig, Aug.** Zur „Wertschätzung der Musik". Gross-Lichterfelde, Selbstverlag.

**Martino, Enrico di San** — Saggio critico sopra alcune cause di decadenza della musica italiana alla fine del secolo XIX. Roma, via della Pace 35. — 12°, 207 S. — 8°, 8 S.

**Mayson, Walter H.** The stolen fiddle. New York, Warne & Co. — 8°, 300 S. Doll. 1,25.

**Nerici, L.** Prolegomeni di estetica musicale. Lucca, stab. tip. Dessena (1897). — 8°. 80 S.

**Normann-Concorde, F.** Musik — and do the English love it? London-Clapham junc., 130 Grandison rd. — 8°, 50 S.

**Olio, Ces. Dall'** — Feudalismus teatrale; per l'emancipazione degli artisti lirici. (Estr. dal „Falstaff melodrammatico".) Bologna, tip. Cenerelli. — 16°, 32 S.

**Olio, Ces. Dall'** — La musica e la civiltà. Bologna, tip. di G. Cenerelli. — 16°, S. 23.

**Paliard, Alix.** L'art musique. Quelques pensées. Nice, impr. Malvano. — 16°, 32 S.

**Parade- u. Festvorstellungen,** Graf Hochberg's — im neuen Kgl. Operntheater, Sommersaison 1898. Kroll. Berlin, deutscher Autoren-Verl. — 8°, 16 S. ℳ 0,25.

**Peiser, Karl.*** Auch eine Culturfrage! Zur Abwehr der Besteuerung musikal. Aufführungen. Leipzig, Hug. — 8°, 16 S.

**Petersen, J.** Über Erziehung durch Musik u. üb. Talent. Berlin, Schlesinger. — 8°, 44 S. ℳ 0,40.

**(Radiciotti, Gius.)** Teatro, Musica e Musicisti in Sinigaglia di —. Giudizi della stampa. Tivoli, Maiella. — 8°.

**Rietsch, Heinr.*** Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift u. d. Liederhandschrift v. Donaueschingen, hrsg. v. Paul Runge. („Zeitschrift f. Deutsches Altertum u. deutsche Litteratur", 22. Bd.) Berlin, Weidmann. — 8°. (S. 167—177.)

**Rott, Friedr.*** Der Dienst im Heere als Militärmusiker. Berlin, Parrhysius. — 8°, 52 S. ℳ 0,60.

**Rücker, Martinez C.** A través del arte; apuntes musicales. Córdoba, impr. del „Diario.“ — 8°, 96 S. Pes. 2,50.

**Ruijters, André.** La Musique et la Vie. Paris, Fischbacher. — 8°, 29 S. 2 fr.

**Sacher, A. M.** Die Lösung der Tantième-Frage nebst e. kritischen Beleuchtung d. Ziele d. Gesellsch. d. Autoren, Componisten u. Musikverleger in Wien. Wien, Selbstverlag (XVI/2, Grundsteingasse 41.) — 8°, 83 S. ℳ 1,50.

**Scheier, Max.** Die Anwendung der Röntgenstrahlen für d. Physiologie des Gesanges. Berlin, Coblentz. — 8°.

**Schneider, Paul.** Ueber das Darstellungsvermögen der Musik. Eine Untersuchung an d. Hand v. Ed. Hanslicks Buch: „Vom musikalisch Schönen“. Oppeln, Maske. — 8°. ℳ 3.

**Schrattenholz, Jos.** Berliner Musikkritik. Ein Feuilleton-Streichquartett. Komp. u. dem Dichterkomponisten Ausg. Bungert zugeeignet. Berlin, Meusser. — 8°, 48 S. ℳ 0,60.

**Schultz, Ferdinand.** Das Wesen der Musik. (Jahrbuch der kgl. Academie gemeinnütziger Wissenschaften.) Erfurt.

**Sommer, Hans.** Die Wertschätzung der Musik. (Abdruck aus dem „Kunstwart“, 11. Jahrg. Heft 13—15.) München, Kastner & Losson. — 8°.

**Statham, H. Heatheote.** Form and design in music: brief outline of the aesthetic conditions of the art. New York, imp. by Scribner. — 8°, 114 S. Doll. 1.

**Strong, A. A.** Dramatic and Musical Law: Digest of the Law relating to Theatres and Music Halls, and containing . . . dramatic and musical Copyright . . . London, Era Office. — 8°, 168 S. 3 s. 6 d.

**Stumpf, Carl.*** Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft herausgegeben v. —. Heft 1: C. Stumpf: Konsonanz u. Dissonanz. Leipzig, Barth. — 8°, 108 S. ℳ 3,60.

**Tiebach, Frz.** Die Tonkunst in Kirche u. Haus. Stuttgart-Berlin, Treuenfeld. — 8°, 180 S. ℳ 3.

**Tipper, H.** The Growth and Influence of Music in relation to Civilisation. London, Stock (New York, Scribner). — 8°, 223 S. s. 6.

**Tolstoy, Leo.** What is Art? Chapters 10—20. Transl. from Russian by Aylmer Maude. London, Brotherhood Pub. Co. — 8°, 254 S. 3 s. 6 d.

**Tolstoï, Léon.** Qu'est-ce que l'art? traduit du russe par Téodor de Wyzewa. Paris, Perrin. — 16°, 275 S.

**Tolstoï, Léon.** Qu'est-ce que l'Art? Trad. par E. Halperine-Kaminsky. Paris, Ollendorff. — 16°, fr. 2.

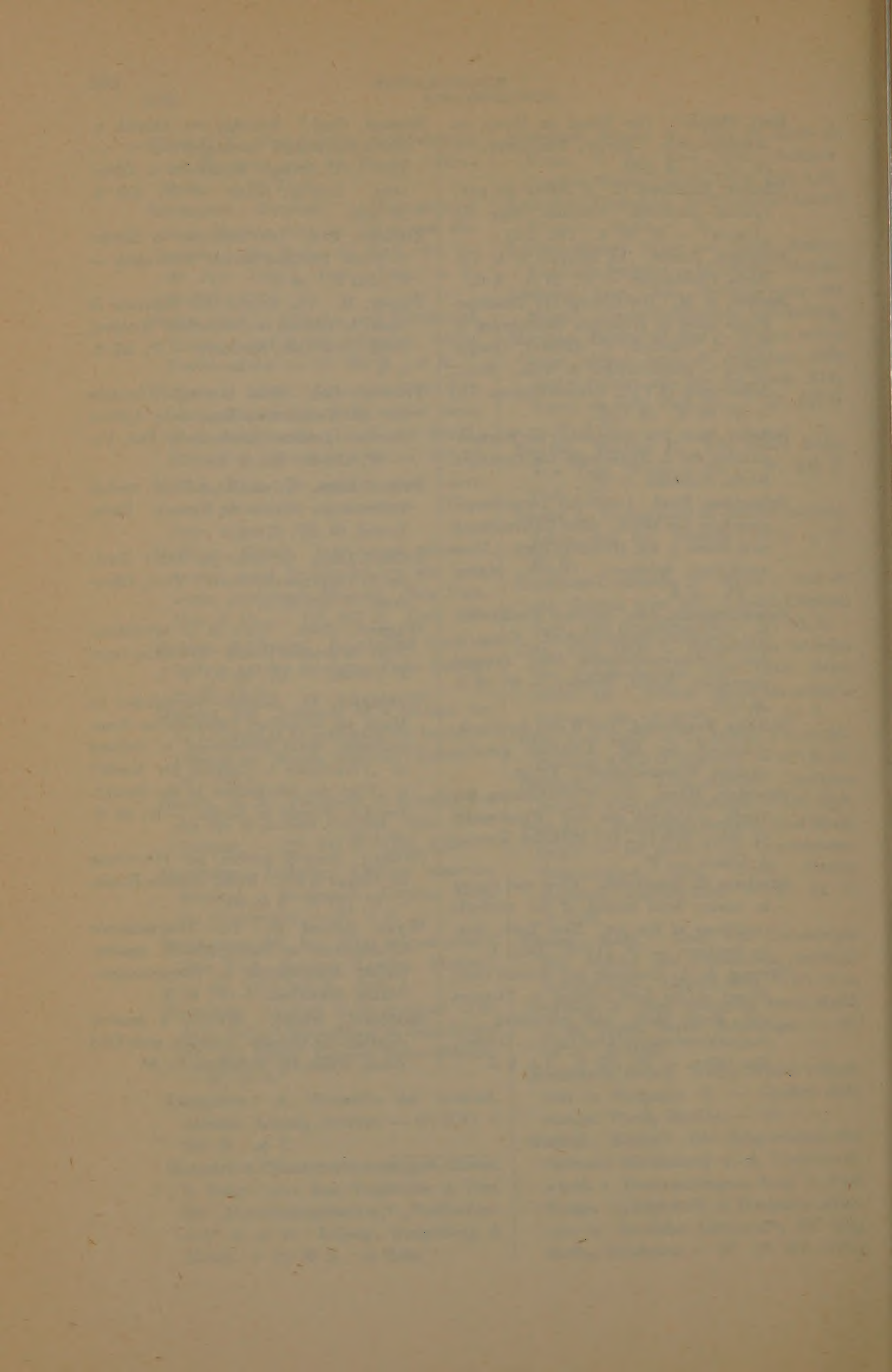
**Wagner, Rich.** L'art et la révolution. Trad. de Jacques Mesnil. Bruxelles, impr. P. l'Hoste. — 12°, 95 S. fr. 1.

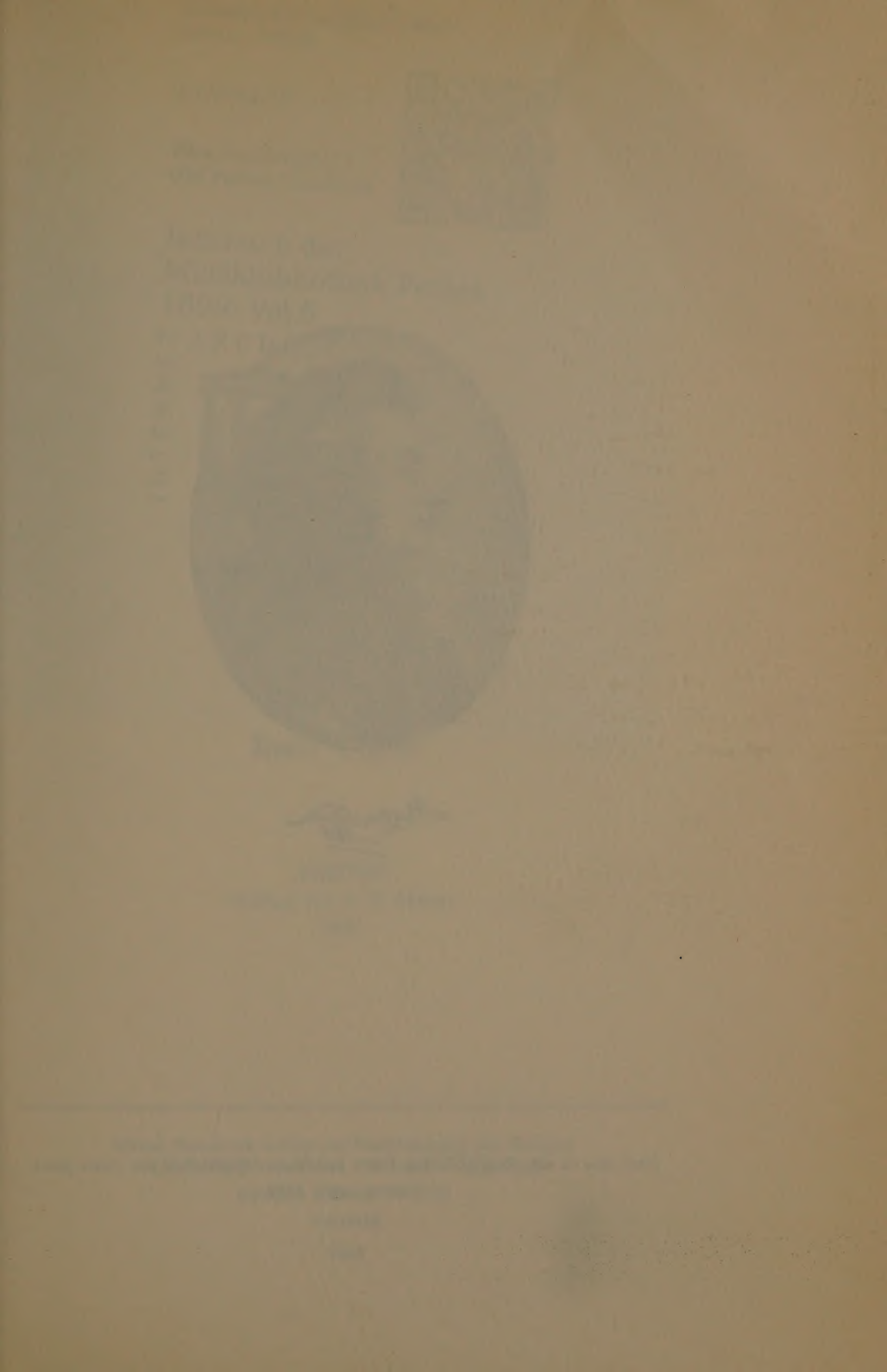
**Waldapfel, O.** Einfach-Wesentliches in Musik als Grundlage musikalischer Kompositorik, sowie Fortsetzung u. Schluss zu „Philosophie u. Technik der Musik“ u. „Über das Idealschöne in der Musik“. Dresden, Petzold in Komm. — 8°, 68 S. ℳ 1,50.

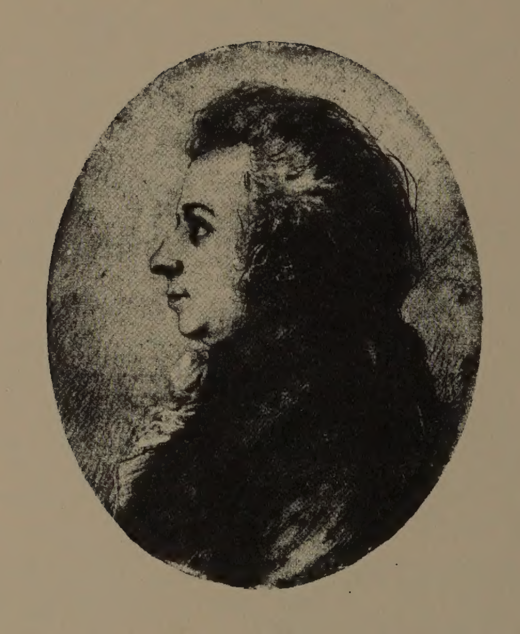
**[Willy.]** Accords perdus, par l'Ouvreuse du Cirque d'Été. Paris, Simonis-Empis. — 8°, 267 S. 3 fr. 50.

**Wyss, Alfred O.** Das internationale Urheberrecht an Photographien, musikalischen Aufführungen u. Übersetzungen. Zürich, Schulthees. — 8°, fr. 3

**Zambiasi, Giulio.** Acustica e musica. (Estratto dal Giornale Arcadico, serie III.) Roma, scuola tip. Salesiana. — 8°.







Mozart

*Nach dem in der Musikbibliothek Peters befindlichen Originalbild von Doris Stock.*
*Dresden, April 1789.*